Вальдгауер

Пифагор
Регийский

О. Ф. ВАЛЬДГАУЕРЪ.

ПИѲАГОРЪ РЕГІЙСКІЙ.

ИЗСЛѢДОВАНІЕ ВЪ ОБЛАСТИ ГРЕЧЕСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ V В. до Р. X.



ПЕТРОГРАДЪ.
1915.

Печатается по опредѣленію Историко-филологическаго факультета Императорскаго Петроградскаго Университета 31 января 1915 г.

Деканъ *Ѳ. Браунъ*.

Книга имеет:

Печатных листов	Выпуск	В переплетн. един. соедин. №№ вып.	Таблиц	Карт	Иллюстр.	Служебн. №	Наклад и исписка
12			1			88	127 1027

Зак. 624 1.



О. Ф. ВАЛЬДГАУЕРЪ.

ПИѲАГОРЪ РЕГІЙСКІЙ.

ИЗСЛѢДОВАНІЕ ВЪ ОБЛАСТИ ГРЕЧЕСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ V В. до Р. Х.



ПЕТРОГРАДЪ.
1915.



СОДЕРЖАНІЕ.

Рисунки въ текстѣ.

ПРЕДИСЛОВІЕ.

Настоящее изслѣдованіе является результатомъ ряда отдѣльныхъ наблюденій, которыя я началъ дѣлать уже въ 1902 году; я не рѣшался опубликовать ни одного изъ нихъ, такъ какъ я не хотѣлъ основывать свои предположенія на чисто стилистическихъ сопоставленіяхъ и этимъ примкнуть къ тому направленію въ нашей наукѣ, которое было прозвано противниками его «аттрибуціонизмомъ». Дѣйствительно, сгруппировать рядъ копій, болѣе или менѣе точныхъ, подъ именемъ извѣстнаго изъ древнихъ источниковъ художника, не имѣя подъ собою болѣе солиднаго основанія, чѣмъ стилистическій анализъ,—методъ изслѣдованія, который могъ продвинуть науку впередъ лишь въ рукахъ такого ученаго, какимъ былъ Фуртвенглеръ. Но и изъ его сопоставленій и предположеній многія впослѣдствіи не выдержали критики и рухнули. Несмотря на это, пути изслѣдованія, указанные Фуртвенглеромъ, критика копій, общія черты стилистическаго развитія и группировки памятниковъ создали почву, на которой мы, хотя и съ большой осторожностью, можемъ работать дальше, тѣмъ болѣе что матеріалъ благодаря хорошимъ изданіямъ становится все болѣе и болѣе доступнымъ.

Не можетъ быть сомнѣнія въ томъ, что для достиженія конечной цѣли нашей науки—построенія исторіи греческаго искусства мы не можемъ обойтись безъ познаванія великихъ художественныхъ лич-

ностей, являвшихся съ одной стороны завершителями всѣхъ тѣхъ художественныхъ стремленій, которыя возникали въ искусствѣ, съ другой стороны же—и преобразователями, дававшими новыя идеи и открывавшими новые горизонты. Брунну удалось на основаніи нашихъ ничтожныхъ письменныхъ источниковъ обрисовать въ общихъ чертахъ рядъ такихъ личностей и, дѣйствительно, создать общую картину ихъ значенія въ исторіи искусства. Но, разумѣется, даже самая геніальная характеристика словами не можетъ дать намъ представленія о произведеніи скульптуры.

Возникаетъ, слѣдовательно, вопросъ, какимъ путемъ окажется возможнымъ установить въ массѣ сохранившихся памятниковъ воспроизведенія знаменитыхъ оригиналовъ. Стилистическій анализъ, безъ сомнѣнія, необходимъ, но какъ методъ, наиболѣе сбивчивый, долженъ стоять на второмъ планѣ; навѣрное, однако, художественная критика эллинистическаго и римскаго временъ выдѣлила рядъ классическихъ скульптуръ, особенно V вѣка, которыя считались образцовыми, воспроизводились поэтому, считались вообще памятниками классическаго прошлаго античнаго міра и необходимымъ достояніемъ образованнаго человѣка. Не имѣя другихъ данныхъ кромѣ огромнаго числа античныхъ копій и краткихъ упоминаній у писателей,—вѣдь, воспроизведенія на монетахъ и рѣзныхъ камняхъ принадлежатъ къ исключеніямъ,—мы должны, по моему мнѣнію, стараться извлечь изъ этихъ скудныхъ описаній особыя характерныя внѣшнія черты, которыя могли бы выдѣлить извѣстное произведеніе изъ числа схожихъ съ нимъ по мотиву; сюда принадлежатъ статуи, изображающія рѣдко встрѣчающіеся въ скульптурѣ

мотивы, необыкновенные аттрибуты, анекдоты, обусловленные особенностями какой - нибудь знаменитой статуи, и тому подобные намеки, дающіе внѣшнія примѣты.

Такой методъ можетъ привести къ болѣе или менѣе опредѣленнымъ предположеніямъ, которыя должны быть подвергнуты стилистической критикѣ. Все же стилистическій анализъ долженъ считаться съ тѣмъ, что художественная личность не есть явленіе опредѣленное, не подвергнутое измѣненіямъ. Надо принять во вниманіе, что особенно въ первую половину V в., когда разгорѣлась борьба между древнимъ и новымъ міромъ, и самые выдающіеся художники выростали въ сферѣ древнихъ идеаловъ и, необычайно быстро развиваясь, достигали высшаго совершенства. Вслѣдствіе этого задачей стилистическаго анализа скорѣе является объясненіе опредѣленныхъ явленій, чѣмъ критика ихъ. Наконецъ, каждая великая художественная личность находила себѣ подражателей и откликъ въ мастерскихъ такъ называемаго художественнаго ремесла; ихъ произведеніями нельзя пренебрегать при изслѣдованіи такого вопроса, особенно же, если, какъ въ вопросѣ о Пиѳагорѣ Регійскомъ, кругъ его дѣятельности сравнительно легко опредѣляется. Въ нихъ мы должны искать, хотя бы и въ искаженномъ видѣ, характерныя особенности выдающихся произведеній крупныхъ художниковъ.

Мое изслѣдованіе исходитъ изъ этихъ точекъ зрѣнія. Такъ какъ письменное преданіе разработано самымъ добросовѣстнымъ образомъ филологіей, и еще недавно связанные съ нимъ вопросы изложены ясно и опредѣленно Lechat, я смогъ ограничиться тутъ

лишь краткимъ обозрѣніемъ относящихся сюда проблемъ въ первой главѣ своего изслѣдованія. Моей главной задачей я считалъ разборъ памятниковъ, которые могутъ быть поставлены на основаніи изложенныхъ принциповъ въ связь съ упомянутыми въ древней литературѣ произведеніями Пиѳагора.

Я увѣренъ въ томъ, что и въ моемъ изслѣдованіи гипотеза играетъ слишкомъ большую роль, но смѣю надѣяться, что въ текстѣ будетъ ясно выдѣлено то, что я считаю обоснованнымъ; если же гипотеза замкнута, такъ сказать, въ рамки болѣе достовѣрныхъ предположеній, поддерживая и дополняя ихъ, она имѣетъ извѣстную цѣнность.

При изслѣдованіи труднаго вопроса о Пиѳагорѣ Регійскомъ мнѣ были весьма цѣнны бесѣды съ профессорами Ф. Студничкой, І. Д. Бизли, Борисомъ Владиміровичемъ Фармаковскимъ, Владиміромъ Константиновичемъ Мальмбергомъ и В. Амелунгомъ, которымъ я долженъ выразить свою искреннюю благодарность, такъ же какъ и моему ученику Г. І. Боровкѣ, который оказалъ мнѣ большія услуги, особенно при изслѣдованіи Эрота Соранцо и торса Валентини. Чрезвычайно я обязанъ Маріи Леонидовнѣ и Василію Васильевичу Струве и Евгенію Мартыновичу Придику за то, что они помогали мнѣ при чтеніи корректуръ.

Петроградъ, декабрь 1914 г.

О. Вальдгауеръ.

Глава первая.

I. Древніе писатели о Пиөагорѣ.

Преданіе о Пиөагорѣ находится въ сравнительно хорошемъ состояніи, потому что оно упоминаетъ о нѣкоторыхъ произведеніяхъ этого мастера, выдѣляющихся извѣстными внѣшними примѣтами, которыя могутъ дать исходную точку для нахожденія античныхъ копій съ нихъ въ нашихъ музеяхъ. Хронологическій же вопросъ рѣшается еще легче, благодаря его статуямъ побѣдоносныхъ атлетовъ, упомянутыхъ въ спискѣ папируса изъ Оксиринха и дающихъ извѣстные termini post quem. Такъ какъ чисто стилистическій анализъ не разъ приводилъ науку на ложный путь — вѣдь, наши познанія въ области античной скульптуры стоятъ еще на довольно шаткомъ основаніи и нерѣдко приходилось исправлять ошибки основного характера, укоренившіяся въ наукѣ, — то мы будемъ стараться въ нашемъ изслѣдованіи по возможности исходить отъ внѣшнихъ примѣтъ, упомянутыхъ писателями, и впослѣдствіи только возстановлять связь найденныхъ нами копій между собой посредствомъ стилистическаго анализа. Если группа произведеній, которая, такимъ образомъ, окажется до извѣстной степени вѣроятія скульптурами Пиөагора, сходится вполнѣ съ представленіемъ о немъ, найденнымъ на другихъ основаніяхъ другими изслѣдователями, если, наконецъ, вся эта картина о немъ совпадаетъ съ тѣмъ, что мы фактически знаемъ со словъ древнихъ писателей и должны предпола-

гать о Пиѳагорѣ, то мы можемъ считать свое изслѣдованіе достигшимъ своей цѣли.

О происхожденіи Пиѳагора[1]) упоминаютъ Павсаній[2]), Плиній[3]), Діогенъ[4]) и надпись изъ Олимпіи[5]). Павсаній говоритъ о нашемъ художникѣ всего въ семи мѣстахъ, называя его четыре раза регійцемъ (Ῥηγῖνος), и три раза только по имени; изъ этого выходитъ, что Павсаній зналъ только одного мастера этого имени, автора всѣхъ упомянутыхъ имъ произведеній.

У Плинія вопросъ осложняется: «Fuit et alius Pythagoras Samius, initio pictor . . . hic supra dicto facie quoque indiscreta similis fuisse traditur; Rhegini autem discipulus et filius sororis fuisse Sostratus». Такимъ образомъ, у Плинія являются два разныхъ Пиѳагора — самосскій и регійскій, которыхъ онъ различаетъ другъ отъ друга.

Въ томъ же смыслѣ высказывается и Діогенъ: γεγόνασι δὲ Πυθαγόραι τέτταρες περὶ τοὺς αὐτοὺς χρόνους οὐ πολὺ ἀπ' ἀλλήλων ἀπέχοντες. . . οἱ δὲ καὶ ἄλλον ἀνδριαντοποιὸν Ῥηγῖνον γεγονέναι φασὶ Πυθαγόραν πρῶτον δοκοῦντα ῥυθμοῦ καὶ συμμετρίας ἐστοχάσθαι, καὶ ἄλλον ἀνδριαντοποιὸν Σάμιον.

На надписи же въ Олимпіи Пиѳагоръ самъ называетъ себя самосцемъ: . . . Πυθαγόρας Σάμιος ἐποίησεν. Такимъ образомъ одинъ источникъ говоритъ только о Пиѳагорѣ самосскомъ, второй только о Пиѳагорѣ регійскомъ, а третій и четвертый о двухъ разныхъ Пиѳагорахъ.

Несмотря, однако, на увѣренность, съ которой выражаются и Плиній и Діогенъ, мы можемъ считать преданіе о двухъ Пиѳагорахъ ошибочнымъ, хотя и рано уже укоренившимся

---

[1]) Древнее преданіе о Пиѳагорѣ подробно разобрано Lechat Pythagoras de Rhégion; Annales de l'université de Lyon, nouvelle série II fasc. 14, 1905 стр. 2 слл.

[2]) VI 4. 3. VI 13. 7. VI 6. 18. 1. IV 6. 1. = Overbeck Schriftquellen 490, 496, 497, 498.

[3]) N. H. XXIV. 60 = Overbeck Schriftq. 499.

[4]) Diog. Laert. VIII 46, 47. = Overbeck Schriftq. 507.

[5]) Olympia V Inschr. 144. Loewy Inschr. griech. Bildhauer № 23.

въ античной исторической литературѣ. Виновниками этого неправильнаго различенія двухъ Пиѳагоровъ Eug. Sellers-Strong[1]) считаетъ Антигона Каристскаго и Полемона. Уже Urlichs [2]) старался доказать несправедливость этого преданія.

Для рѣшенія вопроса важны указанія о статуѣ атлета Евѳима (Εὔθυμος). На самой статуѣ надпись называетъ Пиѳагора Самосскаго, а Павсаній и Плиній ограничиваются однимъ лишь именемъ автора: Павсаній признаетъ только одного Пиѳагора,—регійскаго, Плиній же, очевидно, имѣлъ въ виду также регійскаго, такъ какъ въ другомъ случаѣ онъ отмѣтилъ бы, что тутъ идетъ рѣчь не объ извѣстномъ скульпторѣ, а о другомъ . . . alius Pythagoras, initio pictor. Изъ этого слѣдуетъ, что авторомъ статуи Евѳима былъ дѣйствительно Пиѳагоръ регійскій, знаменитый скульпторъ, который, однако, по свидѣтельству надписи, подписывался и Σάμιος. Отсюда получилось недоразумѣніе, которое вошло въ труды Плинія и Діогена. Вслѣдствіе этого къ мнѣнію Urlichs'а присоединились другіе изслѣдователи вопроса; Пиѳагора самосскаго и регійскаго слѣдуетъ признать однимъ и тѣмъ же лицомъ. Спрашивается, какъ объяснить двоякое ἐθνικόν Пиѳагора?

И тутъ Urlichs [3]) первый далъ объясненіе, принятое наукою. Пиѳагоръ, объясняетъ онъ, имѣлъ право на то и другое ἐθνικόν, если онъ родился на о. Самосѣ, а впослѣдствіи переселился въ Регій. И, дѣйствительно, Геродотъ [4]) упоминаетъ о переселеніи многихъ самосцевъ въ южную Италію какъ разъ въ то время, когда Пиѳагоръ долженъ былъ быть, на основаніи другихъ данныхъ, молодымъ художникомъ:

. . . . . Σαμίων δὲ τοῖσί τι ἔχουσι τὸ μὲν ἐς τοὺς Μήδους ἐκ τῶν στρατηγῶν τῶν σφετέρων ποιηθὲν οὐδαμῶς ἤρεσκε, ἐδόκει

---

[1]) The elder Plinys chapters on the history of art. Introd. LIII. См. Kalkmann Quellen der Kunstgesch. d. Pl. стр. 147. Klein Gesch. d. griech. Kunst. I, стр. 401 прим. 1.

[2]) Chrestomatia Pliniana стр. 320 слл.

[3]) Ук. соч. 320 слл.

[4]) Her. VI. 22 слл.

δὲ μετὰ τὴν ναυμαχίαν αὐτίκα βουλευομένοισι, πρὶν ἤ σφι ἐς τὴν χώραν ἀπικέσθαι τὸν τύραννον Αἰάκεα ἐς ἀποικίην ἐκπλώειν μηδὲ μένοντας Μήδοισί τε καὶ Αἰάκει δουλεύειν. Ζαγκλαῖοι γὰρ οἱ ἀπὸ Σικελίης τὸν αὐτὸν χρόνον τοῦτον πέμποντες ἐς τὴν Ἰωνίην ἀγγέλους ἐπεκαλεῖντο τοὺς Ἴωνας ἐς καλὴν ἀκτὴν βουλόμενοι αὐτόθι πόλιν κτίσαι Ἰώνων· ἡ δὲ καλὴ αὕτη ἀκτὴ κελευμένη ἐστὶ μὲν Σικελῶν πρὸς δὲ Τυρσηνίην τετραμμένη τῆς Σικελίας. Τούτων ὦν ἐπικαλευμένων οἱ Σάμιοι μοῦνοι Ἰώνων ἐστάλησαν, σὺν δέ σφι Μιλησίων οἱ ἐκπεφευγότες.

(23) Ἐν ᾧ τοιόνδε δή τι συνήνειχε γενέσθαι. Σάμιοί τε γὰρ κομιζόμενοι ἐς Σικελίην ἐγίνοντο ἐν Λοκροῖσι τοῖσι Ἐπιζεφυρίοισι καὶ Ζαγκλαῖοι αὐτοί τε καὶ ὁ βασιλεὺς αὐτῶν τῷ οὔνομα ἦν Σκύθης περιεκατέατο πόλιν τῶν Σικελῶν ἐξελεῖν βουλόμενοι. Μαθὼν δὲ ταῦτα ὁ Ῥηγίου τύραννος Ἀναξίλεως, ὥστε ἐὼν διάφορος τοῖσι Ζαγκλαίοισι συμμίξας τοῖσι Σαμίοισι ἀναπείθει ὡς χρεὼν εἴη καλὴν μὲν ἀκτήν, ἐπ' ἣν ἔπλωον, ἐᾶν χαίρειν, τὴν δὲ Ζάγκλην σχεῖν ἐοῦσαν ἐρῆμον ἀνδρῶν. Πειθομένων δὲ τῶν Σαμίων καὶ σχόντων τὴν Ζάγκλην ἐνταῦθα οἱ Ζαγκλαῖοι ὡς ἐπύθοντο ἐχομένην τὴν πόλιν ἑωυτῶν ἐσώθεον αὐτῇ καὶ ἐπεκαλεῦντο Ἱπποκράτεα τὸν Γέλης τύραννον· ἦν γὰρ δή σφι οὗτος σύμμαχος.

Ἐπεί τε δὲ αὐτοῖσι καὶ ὁ Ἱπποκράτης σὺν τῇ στρατιῇ ἧκε βωθέων Σκύθην μὲν τὸν μούναρχον τῶν Ζαγκλαίων ἀποβαλόντα τὴν πόλιν ὁ Ἱπποκράτης πεδήσας καὶ τὸν ἀδελφεὸν αὐτοῦ Πυθογένεα ἐς Ἴνοκον πόλιν ἀπέπεμψε τοὺς δὲ λοιποὺς Ζαγκλαίους κοινολογησάμενος τοῖσι Σαμίοισι καὶ ὅρκους δοὺς καὶ δεξάμενος προέδωκε .... (24) .... Σάμιοι δέ, ἀπαλλαχθέντες Μήδων ἀπονητὶ πόλιν καλλίστην Ζάγκλην περιεβεβλήατο.

Съ этимъ разсказомъ Urlichs ставитъ въ связь переселеніе Пиѳагора изъ Самоса въ Регій. Dittenberger и

Purgold [1]), издавая олимпійскую надпись, возражаютъ, что самосцы въ Регій не приходили и что даже тотъ же Анаксилай, по свидѣтельству Өукидида [2]), черезъ два года прогналъ ихъ изъ Мессаны; въ томъ же смыслѣ выражается и Lechat [3]). Однако, эти замѣчанія по отношенію къ комбинаціи Urlichs'а теряютъ свое значеніе, если имѣть въ виду суть вопроса:

Двоякое ἐθνικόν указываетъ на переселеніе художника изъ Самоса въ Регій; не наоборотъ, такъ какъ онъ сдѣлался знаменитымъ подъ именемъ Пиөагора *регійскаго*. По всѣмъ даннымъ онъ переселился туда въ началѣ вѣка. Въ этой связи важно для насъ, что именно въ 496-мъ году произошло массовое переселеніе самосцевъ въ южную Италію. Что Пиөагоръ, какъ художникъ, предпочелъ поступить на службу къ Анаксилаю, само по себѣ вѣроятно въ виду тяжелаго положенія самосцевъ въ Мессанѣ.

Итакъ мы можемъ считать достаточно обоснованнымъ предположеніе, что Пиөагоръ переселился въ 71-ой олимпіадѣ (496 г.) въ Регій и могъ называть себя и самосцемъ и регійцемъ.

Другія данныя о его жизни мы получаемъ изъ извѣстій о его произведеніяхъ [4]).

1. Статуя мессанца Леонтиска въ Олимпіи [5]).

Paus VI 4. 3. Παρὰ δὲ τὸν Σώστρατον παλαιστὴς ἀνὴρ πεποίηται Λεοντίσκος ἐκ Σικελίας τε ὢν τὸ γένος καὶ ἀπὸ τῆς ἐν τῷ πορθμῷ Μεσσήνης . . . . τὸν δὲ ἀνδριάντα Πυθαγόρας ἐποίησεν ὁ Ῥηγῖνος, εἴ πέρ τις καὶ ἄλλος ἀγαθὸς τὰ ἐς πλαστικήν.

---

[1]) Olympia V къ № 144.

[2]) Thucyd. VI, 4, 6.

[3]) Pythagoras стр. 4.

[4]) Мы, какъ и Lechat, слѣдуемъ порядку перечисленія у Павсанія.

[5]) Overbeck 490, 491.

Plin. N. H. XXXIV 59. Vicit eum (sc. Myronem) Pythagoras Rheginus ex Italia pancratiaste Delphis posito; eodem vicit et Leontiscum.

У Плинія слова поставлены такъ, будто онъ считалъ Леонтиска художникомъ, побѣжденнымъ Пиѳагоромъ. Это недоразумѣніе Плинія, вѣроятно, объясняется неправильнымъ пониманіемъ греческаго текста, напр. Ἐνίκα καὶ τοῦτον ποιῶν καὶ Λεοντίσκον [1])

Леонтискъ, по словамъ Павсанія, «στεφανωθῆναι ὑπό τε Ἀμφικτυόνων καὶ δὶς ὑπὸ Ἠλείων» т. е. побѣдилъ разъ на пиѳійскихъ и два раза на олимпійскихъ играхъ. Онъ же упоминается въ папирусѣ изъ Оксиринха, гдѣ онъ является побѣдителемъ 81 и 82 олимпіадъ т. е. въ 456 и 452 гг. Поэтому Th. Reinach [2]) и C. Robert [3]) относятъ статую къ послѣднему году.

Lechat [4]) справедливо возражаетъ, что годъ побѣды даетъ только terminus post quem, такъ какъ атлетъ, побѣдившій два раза, не заказывалъ бы себѣ статуи, не выждавъ возможности третьей побѣды въ слѣдующей олимпіадѣ. Однако, въ виду того, что Пиѳагоръ въ это время уже находился въ преклонномъ возрастѣ, мы не можемъ отнести изваяніе этой статуи значительно позже 452 года.

2. Статуя Протолая въ Олимпіи.

Paus. IV 6. 1. τὸν μὲν δὴ Μαντινέα Πρωτόλαον Διαλκοῦς πυγμῇ παῖδας κρατήσαντα ὁ Ῥηγῖνος Πυθαγόρας (ἐποίησε) [5]).

Въ папирусѣ изъ Оксиринха имя Протолая не встрѣчается. Папирусъ перечисляетъ побѣдителей отъ 480—448 г.;

---

[1]) Urlichs Rhein. Mus. 1889 стр. 261. Strong-Sellers къ этому мѣсту. Robert Hermes 1900 стр. 185 переводитъ иначе: этой статуей онъ превзошелъ и статую Леонтиска.

[2]) Rev. archéol. 1899, II, 407.

[3]) Hermes 1900 стр. 184.

[4]) Pythagoras, стр. 9 слл.

[5]) Overbeck Schriftq. 498.

поэтому Robert [1]) заключаетъ вполнѣ правильно, что побѣда Протолая относится или ко времени до 480 г. или послѣ 448 г., однако, первой датировкѣ названный ученый отдаетъ предпочтеніе, такъ какъ едва ли Пиѳагоръ могъ работать послѣ 445-го г. Lechat присоединяется ко мнѣнію Robert'a, но относитъ созданіе статуи къ болѣе позднему времени. Всѣ эти разсужденія, однако, положительныхъ результатовъ не даютъ. Также и предположеніе Urlichs'a [2]), что статуя Протолая тождественна съ упомянутой у Плинія статуей юноши, держащаго въ рукѣ табличку [3]), остается слишкомъ мало обоснованнымъ [4]).

3. Статуя Евѳима въ Олимпіи [5]).

Paus. VI 6. 4. ... τὰ δὲ ἐς Εὔθυμον τὸν πύκτην οὔ με εἰκὸς ὑπερβαίνειν ἦν τὰ ἐς τὰς νίκας αὐτῷ καὶ τὰ ἐς δόξαν ὑπάρχοντα τὴν ἄλλην. γένος μὲν δὴ ἦν ὁ Εὔθυμος ἐκ τῶν ἐν Ἰταλίᾳ Λοκρῶν, οἳ χώραν τὴν πρὸς τῷ Ζεφυρίῳ τῇ ἄκρᾳ νέμονται, πατρὸς δὲ ἐκαλεῖτο Ἀστυκλέους .... ἀνελομένῳ δέ οἱ πυγμῆς ἐν Ὀλυμπίᾳ νίκην τετάρτῃ πρὸς ταῖς ἑβδομήκοντα ὀλυμπιάδι οὐ κατὰ τὰ αὐτὰ ἐς τὴν ἐπιοῦσαν ὀλυμπιάδα ἔμελλε χωρήσειν ... ... (разсказъ о побѣдѣ Ѳеагена надъ нимъ) ἕκτῃ δὲ ὀλυμπιάδι ἐπὶ ταῖς ἑβδομήκοντα .... ὁ Θεαγένης .... οὐκ εἰσῆλθεν ἐπὶ τὴν πυγμήν· καὶ ἐπ' ἐκείνης τε αὐτῆς καὶ ἐπὶ τῆς μετ' ἐκείνην ὀλυμπιάδος τὸν ἐπὶ πυγμῇ στέφανον ἀνείλετο ὁ Εὔθυμος. ὁ δέ οἱ ἀνδριὰς τέχνη τέ ἐστι Πυθαγόρου καὶ θέας ἐς τὰ

---

[1]) Hermes ук. м. 184.

[2]) Ueber einige Werke des Künstlers Pythagoras стр. 20 слл.

[3]) Plin. N. H. XXXIV. 59 fecit et ... puerum tenentem tabellam eodem loco (т. е. въ Олимпіи).

[4]) Reisch (griech. Weihgesch. стр. 44), Strong-Sellers (ук. соч. стр. 47), S. Reinach (Rev. crit. 1891 стр. 349) согласились съ Urlichs'омъ см. Hitzig-Blümner къ этому мѣсту и Robert (Hermes ук. м. стр. 185).

[5]) Overbeck Schriftq. 493.

μάλιστα ἄξιος .... Далѣе разсказывается о приключеніяхъ Евѳима послѣ возвращенія его въ Италію [1]).

Павсаній упоминаетъ, слѣдовательно, о трехъ побѣдахъ Евѳима: въ 484, 476 и 472 гг. Послѣднія двѣ побѣды значатся и на папирусѣ изъ Оксиринха [2]); наконецъ, база статуи съ надписью сохранилась [3]):

Εὔθυμος Λοκρὸς Ἀστυκλέος τρὶς Ὀλύμπι' ἐνίκων
εἰκόνα δ' ἔστησεν τήνδε βροτοῖς ἐσορᾶν.
Εὔθυμος Λοκρὸς ἀπὸ Ζεφυρίου ἀνέθηκε
Πυθαγόρας Σάμιος ἐποίησεν.

О статуяхъ Евѳима говоритъ и Плиній [4]) . . . patria ei Locri in Italia, ibi imaginem eius et Olympia alteram . . . . Какъ справедливо замѣчаетъ Lechat [5]), этимъ не сказано, что статуя въ Локрахъ также была работой Пиѳагора. Изъ олимпійской надписи, упоминающей о трехъ побѣдахъ Евѳима, слѣдуетъ, что статуя была поставлена послѣ 472-го г.

4. Статуя Дромея въ Олимпіи [6]).

Paus. VI 7. 10. ἀνὴρ δὲ ἐκ Στυμφήλου Δρομεὺς ὄνομα καὶ δὴ καὶ ἔργον τοῦτο ἐπὶ δολίχῳ παρεσχημένος δύο μὲν ἔσχεν ἐν Ὀλυμπίᾳ νίκας τοσαύτας δὲ ἄλλας Πυθοῖ καὶ Ἰσθμίων τε τρεῖς καὶ ἐν Νεμέᾳ πέντε. .... τούτου μὲν δὴ Πυθαγόρας τὴν εἰκόνα .... ἐστὶν εἰργασμένος.

---

[1]) См. Hitzig-Blümner и Frazer къ этому мѣсту.

[2]) Suidas s. v. Εὔθυμος побѣды: τὰς ἐφεξῆς Ὀλυμπιάδας τρεῖς; это, конечно, просто ошибка.

[3]) Olympia V, 44. Loewy Inschr. № 23. См. и Hitzig-Blümner II стр. 561.

[4]) N. H. VII, 152.

[5]) Pythagoras, стр. 13.

[6]) Overbeck Schriftq. 495.

H. Urlichs [1]) предполагаетъ, что упомянутая Плиніемъ [2]) статуя юноши, держащаго въ рукахъ яблоки, тождестенна со статуей Дромея. Яблоки, такъ разсуждаетъ L. v. Urlichs [3]), давались какъ призы на пиѳійскихъ играхъ въ Дельфахъ [4]); поэтому названная Плиніемъ статуя изображала побѣдителя на этихъ играхъ, а Дромей побѣдилъ два раза въ Дельфахъ. Мы не можемъ признать этой комбинаціи достаточно обоснованной. Также неясными остаются и годы побѣдъ Дромея; они не встрѣчаются на папирусѣ изъ Оксиринха. Robert [5]) относитъ ихъ къ 484 и 480 гг. и считаетъ обломокъ второй олимпійской надписи [6]) принадлежащимъ къ базѣ статуи. Но и то и другое остается предположеніемъ [7]).

5. Статуя Астила въ Олимпіи [8]).

Paus. VI 13. 1. Ἀστύλος δὲ Κροτωνιάτης Πυθαγόρου μέν ἐστιν ἔργον· τρεῖς δὲ ἐφεξῆς ὀλυμπιάσι σταδίου τε καὶ διαύλου νίκας ἔσχεν. ὅτι δὲ ἐν δύο ταῖς ὑστέραις ἐς χάριν τὴν Ἱέρωνος τοῦ Δεινομένους ἀνηγόρευσεν ἑαυτὸν Συρακόσιον, τούτων ἕνεκα οἱ Κροτωνιᾶται τὴν οἰκίαν αὐτοῦ δεσμωτήριον εἶναι κατέγνωσαν καὶ τὴν εἰκόνα καθεῖλον παρὰ τῇ Ἥρᾳ τῇ Λακινίῃ κειμένην.

Та же статуя упоминается и у Плинія [9]): . . . fecit et stadiodromon Astylon, qui Olympiae ostenditur . . .

Астилъ одержалъ свои побѣды въ 73-ой, 74-ой и 75-ой олимпіадахъ (т. е. въ 488-мъ, 484-мъ, 480-мъ гг.) [10]). На папирусѣ изъ Оксиринха имя его тоже встрѣчается среди

---

[1]) Verh. d. Görlitzer Phil.-Vers. 331 слл.
[2]) N. H. XXXIV 59 . . . fecit et puerum mala ferentem nudum.
[3]) Archaeol. Anal. стр. 9.
[4]) Lucian Anach. 9 μῆλα τῶν ἱερῶν τοῦ θεοῦ.
[5]) Ук. м. стр. 181.
[6]) Olympia V 145; Loewy Inschr. 24.
[7]) Lechat ук. соч. 14.
[8]) Overbeck Schriftq. 492.
[9]) N. H. XXXIV, 59.
[10]) Iul. Afr. 73. Dion. Hal. VIII, 1, 77.

побѣдителей 75-ой и 76-ой олимпіадъ (480 и 476 гг.), но не какъ стадіодрома, а какъ ὁπλίτης [1]).

Если считать правильными всѣ указанія, Астилъ одержалъ бы восемь побѣдъ: двѣ въ 488-мъ, двѣ въ 484-мъ, три въ 480-мъ, одну въ 476-мъ г. Чтобы согласовать текстъ Павсанія съ указаніями папируса изъ Оксиринха, были предложены поправки. Одна — издателями папируса Grenfell и Hunt [2]), о смѣшеніи Павсаніемъ δίαυλος и ὁπλίτης, другая — Robert'омъ [3]), который считаетъ текстъ Павсанія испорченнымъ и поправляетъ первое предложеніе посредствомъ вставки. Эта поправка принята Hitzig'омъ и Blümner'омъ [4]), къ которымъ присоединяется и Lechat [5]). Robert вставляетъ послѣ слова διαύλου: δύο δὲ καὶ ὁπλίτου ἐν 'Ολυμπιάσι τέσσαρσι; грамматически эта поправка обосновывается тѣмъ, что слова ἐν δύο ταῖς ὑστέραις требуютъ послѣ себя слова ὀλυμπιάσι. Такимъ образомъ, Robert читаетъ: τρεῖς δὲ ἐφεξῆς ὀλυμπιάσι σταδίου τε καὶ διαύλου δύο δὲ καὶ ὁπλίτου ἐν ὀλυμπιάσι τέσσαρσι νίκας ἔσχεν. ὅτι δὲ ἐν δύο ταῖς ὑστέραις κτλ.

По Robert'у, слѣдовательно, выходитъ, что Астилъ побѣдилъ: въ 73-ой ол. στάδιον, δίαυλος; въ 74-ой. στάδιον, δίαυλος; въ 75-ой στάδιον, δίαυλος, ὁπλίτης; въ 76 ὁπλίτης [6]) Robert отмѣчаетъ недоразумѣніе у самого Павсанія: Астилъ назывался себя въ первый разъ Сиракузцемъ (въ 484-мъ г.) не въ честь Гіерона, который сдѣлался тиранномъ лишь въ 478-мъ г., а Гелона.

Когда была поставлена статуя въ Олимпіи, рѣшить нельзя; во всякомъ случаѣ, статуя въ Кротонѣ, разбитая послѣ второй побѣды Астила, т. е. послѣ 484-го г., ничего опре-

---

[1]) 480: ['Ἀστ]ύλος Συρακόσιος, 476: 'Ἀστ[υλος Συρακόσιος ο κρατισ ο.

[2]) Стр. 90,4.

[3]) Hermes ук. м. стр. 163 сл.

[4]) II стр. 591.

[5]) Pythagoras стр. 15 слл.

[6]) См. подробный разборъ у Hitzig-Blümner'a къ тексту Павсанія.

дѣленнаго не даетъ, такъ какъ нигдѣ не сказано, что она была работой Пиѳагора [1]). Вѣроятнѣе всего, какъ замѣтилъ уже Robert, что статуя была исполнена послѣ третьей олимпіады, т. е. въ 480-мъ г., когда Астилъ побѣдилъ три раза въ στάδιον, три раза въ δίαυλος и разъ какъ ὁπλίτης. Вслѣдствіе этого надо предположить, что статуя изображала его въ позѣ, характерной для бѣгуна, но съ оружіемъ гоплита; такимъ образомъ, и послѣдняя его побѣда была увѣковѣчена. Важно для ближайшей характеристики статуи указаніе, что Астилъ былъ извѣстенъ своей воздержанностью во время подготовки къ состязаніямъ [2]); тѣло его, слѣдовательно, по всей вѣроятности, имѣло особенно сухощавый видъ. Такими анекдотами, сложившимися въ позднѣйшія времена, мы не можемъ пренебрегать, такъ какъ въ нихъ кроются опредѣленныя внѣшнія примѣты.

6. Статуя киренейца Мнасея въ Олимпіи [3]).

Paus. VI 13. 7. .... ὁπλίτης ἀνὴρ ἐπίκλησιν Λίβυς Μνασέας Κυρηναῖος ἕστηκε· Πυθαγόρας δὲ ὁ Ῥηγῖνος ἐποίησε τὴν εἰκόνα.

Та же статуя упоминается у Плинія [4]): fecit et.... Libyn. Что тутъ нельзя связывать слова libyn съ послѣдующимъ puerum tenentem tabellam, замѣтилъ уже H. Urlichs [5]). Гоплитодромомъ, ὁπλίτης ἀνήρ, могъ быть только взрослый [6]). Сжатый стиль Плинія привелъ въ заблужденіе и Brunn'a [7]), который поправилъ текстъ, выключая слово puerum, вслѣдствіе

---

[1]) Такъ предполагаетъ Collignon Sculpt. I 409; см. Lechat Pythagoras стр. 10 прим. 4.

[2]) Plato Legg. VIII p. 839 E.—Clem. Alex. Strom. III, 6, 50.

[3]) Overbeck Schriftq. 496.

[4]) N. H. XXXIV, 59.

[5]) Pyth. стр. 20 сл.

[6]) Lechat стр. 17. Robert стр. 185 и Arndt E—V. 1593 не обращаютъ на это вниманія.

[7]) Künstlergesch. I, стр. 133 сл.

чего получилось: libyn tenentem tabellam et mala ferentem nudum. Lechat [1]) правильно отмѣчаетъ невозможность этой комбинаціи, въ виду того, что въ тождествѣ этого Libys съ упомянутымъ ὁπλίτης ἀνὴρ Μνασέας не можетъ быть сомнѣнія. На папирусѣ изъ Оксиринха [2]) Мнасей значится побѣдителемъ 456-го года какъ ὁπλίτης.

Обратимъ особое вниманіе на прозвище Λίβυς, которое было очень распространено, какъ доказываетъ упоминаніе у Плинія. Оно объяснимо только внѣшней особенностью — длинными волосами, которые носили ливійцы и частью и африканскіе греки.

7. Кратисѳенъ и Ника на колесницѣ въ Олимпіи [3]).

Paus. VI 18. 1. Ἔστι δὲ καὶ τοῦ Κυρηναίου Κρατισθένους χαλκοῦν ἅρμα καὶ Νίκη τε ἐπιβέβηκε τοῦ ἅρματος καὶ αὐτὸς ὁ Κρατισθένης. δῆλα μὲν δή, ὅτι ἵππων γέγονεν αὐτῷ νίκη. λέγεται δὲ καὶ ὡς Μνασέου τοῦ δρομέως ἐπικληθέντος δὲ ὑπὸ Ἑλλήνων Λίβυος, εἴη παῖς ὁ Κρατισθένης· τὰ δὲ ἀναθήματα αὐτῷ τὰ ἐς Ὀλυμπίαν ἐστὶ τοῦ Ῥηγίνου Πυθαγόρου τέχνη.

Эта побѣда на папирусѣ изъ Оксиринха не упоминается; но такъ какъ отецъ Кратисѳена Мнасей одержалъ побѣду въ 456-мъ г. и слѣдующая Олимпіада еще сохранилась на папирусѣ, Кратисѳенъ, однако, въ ней не значится, Пиѳагоръ же, по всей вѣроятности, былъ въ это время уже очень старъ, то Robert [4]) относитъ побѣду Кратисѳена къ 448-му г.

Кромѣ перечисленныхъ произведеній Пиѳагора, упомянутыхъ у Павсанія и частью встрѣчающихся у Плинія, сохранились еще краткія извѣстія о другихъ знаменитыхъ его скульптурахъ.

---

1) Pythagoras стр. 18.
2) Robert ук. м. стр. 170, 184.
3) Overbeck Schriftq. 497.
4) Ук. соч. 175. Joubin Sculp. gr. стр. 20 указываетъ на Oll. 79, 80.

Плиній перечисляетъ ихъ нѣсколько; мы приводимъ ихъ, исключая тѣ, которыя имѣются и у Павсанія и уже приведены нами.

8. Plin. N. H. XXXIV 59[1]) vicit eum (Myronem) Pythagoras Rheginus ex Italia pancratiaste Delphis posito, eodem vicit et Leontiscum . . .

О недоразумѣніи Плинія насчетъ Леонтиска мы уже говорили; какъ сказано, остается наиболѣе вѣроятнымъ, что Плиній неправильно понялъ греческій текстъ, который ему служилъ источникомъ, такъ что статуя атлета Леонтиска у него обратилась въ имя скульптора, соперника Мирона и Пиѳагора[2]); нѣтъ необходимости предполагать, что это недоразумѣніе попало уже въ его источникъ, трудъ Дуриса, [3]). Также невѣроятнымъ является гипотеза Robert'а[4]), что въ фразѣ Плинія заключается оцѣнка статуй панкратіаста въ Дельфахъ и Леонтиска; Плиній, будто, хотѣлъ сказать этимъ, что первая статуя съ художественной точки зрѣнія стояла выше другой. Robert даже хотѣлъ воспользоваться этимъ мнимымъ сравненіемъ для хронологіи: если Леонтискъ побѣдилъ въ 452-мъ г., послѣ чего ему была поставлена статуя, то дельфійская фигура панкратіаста, которой онъ превзошелъ статую Леонтиска, должна была быть еще позже. Эти заключенія являются слишкомъ натянутыми.

Далѣе у Плинія слѣдуютъ статуи Астила и Ливійца; за ними:

9. ... puerum tenentem tabellam eodem loco (т. е. въ Олимпіи), вѣроятно, изображеніе юноши - побѣдителя, на играхъ[5]), держащаго въ рукѣ πίναξ, подобно изданному Benndorf'омъ[6]) рисунку на вазѣ. Что этой табличкой худож-

---

1) Overbeck Schriftq. 499; подъ тѣмъ же номеромъ и остальное.

2) Lechat Pythagoras, стр. 19 слл.

3) Kalkmann Quellen der Kunstg. d. Plinius стр. 150.

4) Hermes 1900, стр. 185. Толкованіе, принятое нами и упомянутое и раньше по новоду статуи Леонтиска, высказано Urlichs'омъ и Sellers-Strong ук. м.

5) См. Reisch Weihgesch. стр. 40.

6) Griech. u. siz. Vasenb. табл. IX 3.

никъ хотѣлъ указать на еще «школьный» возрасть молодого побѣдителя, очень мало вѣроятно [1]).

10 . . et mala ferentem nudum. Къ объясненію этой фигуры мы вернемся впослѣдствіи, упомянемъ только, что толкованія Urlichs'a [2]) и Bursian'a [3]), будто тутъ былъ изображенъ Миланіонъ или Гиппоменъ, не были приняты наукой, и что предпочитаютъ теперь видѣть въ этой статуѣ побѣдителя на пиѳійскихъ играхъ, на которыхъ яблоки служили призами [4]). О попыткахъ связывать эти фигуры съ упомянутыми у Павсанія статуями мы говорили уже выше [5]).

11. . . . Syracusis autem claudicantem, cuius ulceris dolorem sentire etiam spectantes videntur . . .

Какъ въ другихъ случаяхъ, такъ и тутъ, Плиній указываетъ только мотивъ, но всетаки статуя хромающаго мужчины должна была имѣть опредѣленное миѳическое значеніе. Поэтому Brunn [6]) и за нимъ Overbeck [7]) связали стихи съ этимъ описаніемъ анѳологіи, описывающіе статую Филоктета [8]), не называя имени скульптора.

Ἄδηλον.

Εἰς εἰκόνα Φιλοκτήτου.

Ἐχθρὸς ὑπὲρ Δαναοὺς πλάστης ἐμοὶ [9]) ἄλλος Ὀδυσσεύς,
ὅς μ' ἔμνησε κακῆς οὐλομένης τε νόσου.
Οὐκ ἤρκει πέτρη, τρῦχος, λῦθρον, ἕλκος, ἀνίη·
ἀλλὰ καὶ ἐν χαλκῷ τὸν πόνον εἰργάσατο.

Что слова Плинія cuius ulceris dolorem sentire etiam spectantes videntur написаны подъ вліяніемъ поэтическаго

---

[1]) Robert ук. соч. стр. 185.
[2]) Chrest. Plin. стр. 320.
[3]) Allg. Encycl. LXXXII.
[4]) Luc. Anach. 9.
[5]) См. стр. 9.
[6]) Künstlergesch. I, 134.
[7]) Schriftq. къ этому мѣсту.
[8]) Anthol. Gr. 180, 294 (Planud. IV, 112).
[9]) Противъ Lechat Pyth. стр. 23 мы печатаемъ текстъ Jacobs'a (Anth. gr. XII стр. 45).

описанія статуи, давно уже было замѣчено [1]) и дѣйствительно, сравненіе стиховъ изъ анѳологіи со словами Плинія дѣлаетъ вѣроятнымъ, что именно эти стихи побудили Плинія прибавить къ указанію мотива и описаніе впечатлѣнія, которое производила фигура на зрителя. Этому сопоставленію противился только Фуртвенглеръ [2]), возражая, что слово πέτρῃ въ стихѣ анѳологіи указываетъ на то, что поэтъ имѣлъ въ виду фигуру Филоктета, опирающагося на скалу, — мотивъ, свойственный изображенію въ живописи и немыслимый въ скульптурѣ начала V в. Но, не говоря о томъ, что такой живописный элементъ въ скульптурѣ вполнѣ возможенъ въ первой половинѣ V в., — укажемъ на скалу, на которой сидитъ мальчикъ, вынимающій занозу, на «Нереидъ» памятника въ Ксанѳѣ —, не говоря объ этомъ, стихи анѳологіи не даютъ вовсе того смысла, который нашелъ въ нихъ Фуртвенглеръ. Lechat [3]) вполнѣ справедливо замѣчаетъ, что πέτρῃ по всѣмъ аналогіямъ означаетъ въ этой связи «пещера», и вмѣстѣ съ τρῦχος, λύθρον, ἕλκος, ἀνίῃ указываетъ на страданія героя, пережитыя имъ въ его пещерѣ. Итакъ мы можемъ пользоваться стихами анѳологіи и заключаемъ изъ нихъ, что въ статуѣ Филоктета ясно были выражены его страданія.

12. . . . item Apollinem serpentemque eius sagittis configi . . . продолжаетъ Плиній послѣ упоминанія Филоктета. О мѣстоположеніи группы тутъ не говорится; Collignon [4]) предполагаетъ, что группа находилась въ Дельфахъ, Loewy [5]) — въ Сиракузахъ, неправильно объясняя слово item, будто оно связываетъ эту статую съ предыдущей Филоктета. Тутъ рѣшаетъ вопросъ типъ на монетахъ г. Кротона, который изображаетъ Аполлона стрѣляющимъ въ змѣя; описаніе группы вполнѣ соотвѣтствуетъ этому изображенію, такъ

---

[1]) См. Strong-Sellers Pliny къ этому мѣсту.
[2]) Gemmen III стр. 238.
[3]) Pythagoras стр. 23 сл.
[4]) Hist. de la sc. gr. I стр. 411.
[5]) Untersuch. zur griech. Künstlergesch. стр. 102.

что мы считаемъ очень вѣроятнымъ предположеніе, что оригиналъ стоялъ именно въ Кротонѣ [1]).

13. . . . citharoedum, qui Dicaeus appellatus est, quod, cum Thebae ab Alexandro caperentur, aurum a fugiente conditum sinu eius celatum esset.

Объ этой же статуѣ говоритъ и Аѳиней [2]):

Ἐν δὲ Θήβαις Πινδάρου μὲν οὐκ ἔστιν εἰκὼν Κλέωνος δὲ τοῦ ᾠδοῦ, ἐφ' ἧς ἐπιγέγραπται

Πυθέα υἱὸς ὅδ' ἐστὶ Κλέων Θηβαῖος ἀοιδός,
ὃς πλείστους θνητῶν ἀμφέθετο στεφάνους
κράτος ἐπὶ σφετέρου, καὶ οἱ κλέος οὐρανόμηκες·
χαῖρε, Κλέων, Θήβας πατρίδ' ἐπευκλείσας.

ὑπὸ τούτου τὸν ἀνδριάντα, ὅτε Ἀλέξανδρος τὰς Θήβας κατασκάπτων . . ., φησὶ Πολέμων φεύγοντά τινα χρυσίον εἰς τὸ ἱμάτιον κοῖλον ὂν ἐνθέσθαι, καὶ ἀνοικιζομένης τῆς πόλεως ἐπανελθόντα εὑρεῖν τὸ χρυσίον μετὰ ἔτη τριάκοντα.

Это послѣднее мѣсто доказываетъ, что мы имѣемъ дѣло съ портретомъ, а не со статуей Аполлона, какъ предполагали Brunn [3]) и Urlichs [4]). Далѣе анекдотъ о ѳиванскомъ бѣглецѣ указываетъ на расположеніе плаща, sinus котораго могъ служить хранилищемъ, какъ руки статуи Демосѳена [5]).

14—21. Послѣ этого Плиній характеризуетъ въ нѣкоторыхъ словахъ стиль Пиѳагора и потомъ продолжаетъ: . . . fuit et alius Pythagoras Samius, initio pictor, cuius signa ad aedem Fortunae huiusce septem nuda et senis unum laudata sunt . . .

Плиній тутъ ограничивается, какъ это имъ дѣлается часто, самыми общими выраженіями; навѣрно, сопоставленіе семи

---

[1]) См. Lechat ук. соч. и нашъ рис.

[2]) Athen. I, p. 19 B. C. изд. Kaibel'а I стр. 42.

[3]) Künstlergesch. I 135.

[4]) Chrestom. Plin.

[5]) Plut. Dem. 30.

фигуръ съ однимъ старцемъ не можетъ быть случайнымъ; поэтому предположеніе Urlichs'a [1]), что эта группа изображала семь героевъ похода противъ Ѳивъ, мнѣ кажется въ общемъ очень удачнымъ, особенно въ виду того, что этотъ сюжетъ дѣйствительно встрѣчается среди произведеній Пиѳагора, хотя и у писателя, мало освѣдомленнаго въ исторіи искусствъ [2]). Татіанъ [3]) пишетъ:

πῶς γὰρ οὐ χαλεπὸν ἀδελφοκτονίαν παρ' ὑμῖντε τιμῆσθαι, οἱ Πολυνείκους καὶ 'Ετεοκλέους ὁρῶντες τὰ σχήματα καὶ μὴ σὺν τῷ ποιήσαντι Πυθαγόρᾳ καταβυθίσαντες ἐναπόλλυτε τῆς κακίας τὰ ὑπομνήματα.

Къ предположенію Urlichs'a Overbeck [4]) и Brunn [5]) отнеслись не вполнѣ отрицательно. Furtwängler [6]) возражаетъ ему, что Амфіарай не могъ быть «senex», и что невѣроятно, чтобы только Этеоклъ и Полиникъ были изображены сражающимися, а остальные герои—стоящими спокойно. По Sauer'у [7]) группа была составлена въ позднѣйшее время въ Римѣ изъ разныхъ произведеній Пиѳагора. Къ нему присоединяется Lechat [8]). Въ пользу Urlichs'a высказывается только Klein [9]).

Возраженіе Фуртвенглера, что Амфіарай не могъ быть изображенъ старикомъ, вполнѣ правильно, но остальные доводы противъ предположенія Urlichs'a мало убѣдительны и недостаточно обоснованы. Предположеніе, что Плиній описываетъ тутъ совершенно самостоятельныя произведенія, не имѣющія ничего общаго между собою и лишь

---

[1]) Chrest. Plin. 321; см. и Archaeol. Anal. 8.

[2]) Kalkmann. Tatians Nachrichten über Kunstwerke. Rhein. Mus. 1887 стр. 489 сля.

[3]) Tat. a. graec. 34 Overbeck Schriftq. 501.

[4]) Примѣчаніе къ этому мѣсту.

[5]) Künstlergesch. I, 244.

[6]) Dornauszieher стр. 85, прим. 10.

[7]) Anf. d. stat. Gruppe стр. 20, прим. 73.

[8]) Pyth. стр. 29 сл.

[9]) Kunstgesch. I, 401.

впослѣдствіи соединенные въ одну группу въ Римѣ, само по себѣ невѣроятно; изображенія семи героевъ и еще одного—старика трудно считать случайнымъ въ виду существованія подобной же группы въ Дельфахъ, описанной Павсаніемъ [1]) и приведенной Urlichs'омъ.

. . . καὶ ἄλλα ἀναθήματά ἐστιν Ἀργείων, οἱ ἡγεμόνες τῶν ἐς Θήβας ὁμοῦ Πολυνείκει στρατευσάντων, Ἄδραστός τε ὁ Ταλαοῦ καὶ Τυδεὺς Οἰνέως καὶ οἱ ἀπόγονοι Προίτου [καὶ] Καπανεὺς Ἱππόνου καὶ Ἐτέοκλος ὁ Ἴφιος, Πολυνείκης τε καὶ ὁ Ἱππομέδων ἀδελφῆς Ἀδράστου παῖς (καὶ Ἀμφιάραος). Ἀμφιαράου δὲ καὶ ἅρμα ἐγγὺς πεποίηται καὶ ἐφεστηκὼς Βάτων ἐπὶ τῷ ἅρματι, ἡνίοχός τε τῶν ἵππων καὶ τῷ Ἀμφιαράῳ καὶ ἄλλως προσήκων κατὰ οἰκειότητα. τελευταῖος δὲ Ἀλιθέρσης ἐστὶν αὐτῶν.

Тутъ являются восемь героевъ, послѣдній изъ нихъ — Галиѳерсъ, который въ этой связи въ другихъ источникахъ не встрѣчается [2]). Извѣстны два Галиѳерса [3]): одинъ—сынъ Мастора, другъ Одиссея и Телемаха, предсказатель, а второй—сынъ Анкея, короля лелеговъ на Самосѣ.

Ни одинъ изъ нихъ не можетъ быть прямо связанъ съ походомъ семи противъ Ѳивъ. Но тутъ является очень удачнымъ объясненіемъ предположеніе Robert'а [4]), важное и въ данномъ случаѣ: на извѣстной коринѳской вазѣ [5]) съ изображеніемъ выѣзда Амфіарая изображенъ сидящій старикъ Ἁλιμήδης.

По Robert'у, Галимедъ и Галиѳерсъ могутъ быть варіантами одного и того же имени: ошибся ли Павсаній или живописецъ, рѣшить трудно. Такимъ образомъ Галимедъ стоитъ въ связи съ участью Амфіарая; печальная поза его указываетъ на то, что онъ знаетъ исходъ похода; значитъ,

---

[1]) X 10. 3. Текстъ переданъ у насъ по Hitzig'у и Blümner'у.

[2]) См. объ этомъ комментарій названныхъ ученыхъ.

[3]) Roscher's Lexicon s. v. Halitherses (Stoll).

[4]) Hermes XXV стр. 412, прим. 2.

[5]) Furtwängler Vasens. 1655; Mon. X табл. IV сл.

онъ владѣлъ даромъ предвидѣнія, какъ и Галиѳерсъ въ Одиссеѣ; весьма вѣроятно, что онъ поэтому и былъ присоединенъ къ группѣ семи полководцевъ; т. е. тамъ стояло семь героевъ и одинъ старикъ. Трудно при такихъ условіяхъ отказаться отъ слѣдующей комбинаціи: извѣстны: 1) статуя Полиника и Этеокла руки Пиѳагора; 2) статуя старца, принадлежавшая къ группѣ, состоявшей всего изъ восьми фигуръ; 3) фигура старца является частью композиціи изъ восьми фигуръ, изображавшей героевъ похода противъ Ѳивъ. Слѣдовательно, группа Этеокла и Полиника принадлежала къ композиціи, упомянутой у Плинія, которая такимъ образомъ состояла изъ 1. центральной группы сражающихся братьевъ, 2. трехъ героевъ съ одной стороны, двухъ героевъ и старца съ другой.

Мастера дельфійской группы не держались строго числа 7, прибавляя восьмого; въ композиціи Пиѳагора героевъ дѣйствительно семь, включая старца, и еще фигура враждебнаго брата Этеокла.

Можно предположить, что остальные герои были изображены въ разныхъ позахъ, принимая живое участіе въ происходящей передъ ними сценѣ, какъ въ подобныхъ композиціяхъ на вазахъ [1]).

22. Статуя Европы въ Тарентѣ [2]).

Эта статуя упоминается три раза:

1. Tatian. adv. gr. 33. ἐγὼ καὶ Πυθαγόρου κατέγνωκα τὴν Εὐρώπην ἐπὶ τοῦ ταύρου καθιδρύσαντος . . .

2. Varro De lingua Lat. V 31 (p. 13 ed. Müller) Europa ab Europa Agenoris, quam ex Phoenice Mallius scribit taurum exportasse, quorum egregiam imaginem ex aere Pythagoras Tarenti fecit.

3. Cicero in Verrem IV 60, 135 . . . quid arbitramini. . . Tarentinos (merere velle), ut Europam in tauro amittant.

---

[1]) См. замѣчанія Sauer'a Anf. d. st. Gruppe.

[2]) Overbeck Schriftq. 502—504.

Такъ какъ Цицеронъ называетъ Тарентъ, Татіанъ — имя Пиѳагора, а Варронъ и то и другое, мы можемъ опредѣленно считать эту статую произведеніямъ Пиѳагора, несмотря на то, что Плиній о ней не говоритъ [1]).

23. Статуя Персея [2]).

Dio Chrys. or. XXXVII. 10. μένουσι μέντοι οὗτοι πάντες (οἱ ἀνδριάντες) κατὰ σχῆμα καὶ κατὰ χώραν . . . τό γ' ἐπ' αὐτοῖς εἶναι χαλκὸς ἄδραστος, ἂν καὶ πτερὰ ἔχῃ, ὥσπερ καὶ ὁ τοῦ Πυθαγόρου Περσεύς.

Klein [3]) впервые высказалъ предположеніе, что Діонъ по ошибкѣ приписалъ Персея Мирона Пиѳагору. Онъ встрѣтилъ много сочувствія со стороны Furtwängler'a [4]), но впослѣдствіи самъ отказался отъ этой мысли [5]).

По нашему мнѣнію вопросъ не разрѣшимъ принципіально. Очень подозрительно, что только одинъ Діонъ упоминаетъ объ этой статуѣ. Съ другой стороны мы имѣемъ слишкомъ много примѣровъ того, что знаменитые, судя по числу воспроизведеній, памятники греческой скульптуры не упомянуты въ нашихъ скудныхъ источникахъ [6]). Итакъ, пока не окажется возможнымъ на другихъ основаніяхъ доказать существованіе Персея Пиѳагора, приходится оставить вопросъ открытымъ.

Такимъ образомъ, мы знаемъ о существованіи 23-хъ произведеній Пиѳагора, но, конечно, это только часть исполненныхъ имъ статуй. Особенно важно тутъ, что пять изъ нихъ могутъ быть датированы съ достаточной точностью: Астилъ 480-мъ, Евѳимъ 472-мъ, Мнасей 456-мъ, Леонтискъ 452-мъ, Кратисѳенъ 448-мъ гг. [7]).

---

1) См. Lechat Pyth. 30.
2) Overbeck 500.
3) Arch.-epigr. Mitt. 1883 стр. 68 сл.
4) Meisterw. 382.
5) Kunstgesch. I, 402
6) См. Lechat Pyth. стр. 32.
7) См. наглядныя сопоставленія у Lechat стр. 34 слл.

Если Пиѳагоръ въ 496-мъ г. переселился въ Регій, онъ, слѣдовательно, послѣ этого работалъ еще 50 лѣтъ. Надо, однако, имѣть въ виду, что онъ еще иногда называетъ себя самосцемъ; изъ этого колебанія въ имени можно вывести заключеніе, что онъ не въ очень юномъ возрастѣ переселился въ южную Италію и еще чувствовалъ нѣкоторую художественную связь со своей родиной, когда онъ поступилъ къ Клеарху въ ученики или помощники; поэтому, не ошибемся, если дадимъ ему 20 лѣтъ, когда онъ оставилъ Самосъ.

Такимъ образомъ, у насъ имѣются слѣдующія общія очертанія біографіи Пиѳагора: Родился великій мастеръ на о. Самосѣ приблизительно въ 516-мъ г. и провелъ свою молодость тамъ, имѣя передъ глазами полное утонченной культуры позднеархаическое іонійское искусство. Смуты въ эпоху возстанія іонянъ заставили его присоединиться къ группѣ эмигрантовъ и переселиться въ южную Италію, въ страну локровъ эпизефирійскихъ; дворъ регійскаго тиранна привлекъ его къ себѣ, и онъ нашелъ себѣ тутъ новую родину, поступивъ къ регійскому художнику Клеарху. Долгое время онъ работалъ здѣсь и, только 16 лѣтъ спустя, т. е. зрѣлымъ мастеромъ 36-и лѣтъ выступилъ въ самой Греціи. Съ тѣхъ поръ слава его распространялась, статуи его воздвигались въ Олимпіи; онъ могъ даже съ успѣхомъ соперничать съ Мирономъ. Но его заказчиками были главнымъ образомъ южноиталійскіе греки. Леонтискъ былъ родомъ изъ Мессины, Астилъ — изъ Кротона, Евѳимъ изъ Локръ, статуя Филоктета стояла въ Сиракузахъ, статуя Европы въ Тарентѣ. Къ нимъ примыкаютъ два киренейца—Мнасей и его сынъ Кратисѳенъ, два аркадянина — Дромей и Протолай, наконецъ, одинъ віотіецъ — Клеонъ ἀοιδός. Умеръ Пиѳагоръ, вѣроятно, около 446-го г., т. е. приблизительно 70 лѣтъ отъ роду.

Такимъ образомъ, съ помощью предположеній можно возстановить очеркъ біографіи нашего мастера; труднѣе истолковать преданіе о его стилѣ. Тутъ мы должны имѣть въ виду сужденія Плинія [1]) и Діогена [2]).

---

[1]) N. H. XXXIV 59.

[2]) VIII, 1. 47.

Плиній пишетъ: hic primus nervos et venas expressit capillumque diligentius.

Діогенъ: . . . πρῶτον δοκοῦντα ῥυθμοῦ καὶ συμμετρίας ἐστοχάσθαι.

Уже Iahn [1]) доказалъ, что источникомъ Плинія является Варронъ, черпающій изъ Антигона Каристскаго; этотъ послѣдній служилъ источникомъ и для Діогена, такъ что мнѣнія, высказанныя Плиніемъ и Діогеномъ, въ сущности пополняютъ другъ друга. Антигонъ Каристскій, въ свою очередь, передаетъ сужденія Ксенократа, ученика сына Лисиппа Евѳикрата, или же Тисикрата, ученика Евѳикрата [2]). Итакъ, и то и другое сужденіе восходитъ къ школѣ Лисиппа, и поэтому они имѣютъ лишь относительную цѣнность, отвѣчая только на вопросъ, какимъ являлся Пиѳагоръ въ глазахъ сторонниковъ художественныхъ воззрѣній Лисиппа. Сужденіе, передаваемое Плиніемъ, касается деталей въ отдѣлкѣ поверхности; онъ устанавливаетъ замѣчательный прогрессъ въ этомъ отношеніи на статуяхъ Пиѳагора по сравненію съ предыдущей эпохой. Но Пиѳагоръ является у Плинія не только первымъ преобразователемъ, но онъ превосходитъ, по мнѣнію писателя, и своихъ современниковъ, напр., Мирона, про котораго Плиній пишетъ: . . . capillum . . . non emendatius fecisse quam rudis antiquitas instituisset [3]); относительно трактовки «nervi» и «venae» у другихъ художниковъ той же эпохи Плиній не говоритъ.

Какъ надо понять сужденіе Плинія о болѣе тщательной (diligentius) трактовкѣ волосъ на произведеніяхъ Пиѳагора, показываетъ его сужденіе о Миронѣ съ одной и сужденіе о Лисиппѣ съ другой стороны, который, по выраженію Плинія, отличался «capillum exprimendo [4])».

---

[1]) Ueber die Kunsturteile des Plinius (Ber. d.sächs. Ges. 1850, 153) см. къ этому вопросу теперь Lechat ук. соч.

[2]) См. Furtwängler Plinius u. seine Quellen стр. 69 сл. Robert Arch. Märchen стр. 33 сл. Kalkmann Quellen d. Kunstgesch. d. Plinius стр. 82 слл.

[3]) N. H. XXXIV. 57. Overbeck Sq. 533.

[4]) N. H. XXXIV. 65. Overbeck Sq. 1508.

Пиѳагоръ былъ молодымъ художникомъ уже въ 496-мъ г., когда онъ переселился въ южную Италію; онъ, значитъ, находился въ сферѣ вліянія позднеархаическаго искусства, которое отличалось замѣчательной тонкостью въ отдѣлкѣ волосъ. Вслѣдствіе этого, едва ли можно понять слово diligentius только въ смыслѣ болѣе тонкаго исполненія, такъ какъ Пиѳагоръ является по трактовкѣ волосъ primus [1]). Переворотъ въ этомъ отношеніи въ эпоху строгаго стиля, какъ онъ замѣтенъ въ трактовкѣ головы дискобола Мирона, Плиній не оттѣняетъ и называетъ его стиль еще rudis antiquitas, слѣдуя Ксенократу. Поэтому, если сторонникъ искусства Лисиппа приписываетъ Пиѳагору преимущество передъ современными скульпторами и съ другой стороны ставитъ въ особую заслугу Лисиппу statuariae arti plurimum traditur contulisse capillum exprimendo, то изъ этого слѣдуетъ, что въ глазахъ Ксенократа Пиѳагоръ является предшественникомъ Лисиппа. Въ такомъ случаѣ надо предположить нѣкоторую склонность къ реализму въ исполненіи волосъ и у Пиѳагора, хотя только въ зачаткѣ, тѣмъ болѣе что и Лисиппъ не отказывался отъ стараго дѣленія на отдѣльныя пряди на своемъ Апоксіоменѣ.

На такое же направленіе въ искусствѣ Пиѳагора указываетъ и второе изреченіе Ксенократа у Плинія: nervos et venas expressit. Что nervi обозначаютъ сухожилія, а не нервы или мускулы, какъ предполагали раньше, въ этомъ теперь не можетъ быть сомнѣнія [2]). Мускулы даже живота начали обозначать уже въ эпоху поздняго архаизма, хотя и въ условныхъ формахъ; тутъ Пиѳагоръ не могъ являться первымъ, но до характеристики поверхности кожи допиѳагорово искусство не дошло [3]). Эти детали выступаютъ на тѣлѣ

---

[1]) См. Lechat стр. 44 сл., особенно же Furtwängler Plinius u. seine Quellen стр. 69 сл. Meisterw. стр. 348 сл.

[2]) См. Lechat ук. соч. стр. 41 прим. 1.

[3]) Противъ Blümner'a (Rhein. Mus. 1877 стр. 603), относившаго эти слова лишь къ металлической техникѣ, Kalkmann'a (Proportionen d. Gesichts стр. 79 прим. 4), по мнѣнію котораго Плиній говоритъ только о Филоктетѣ, см. Lechat стр. 43.

только при нѣкоторомъ напряженіи силъ; изъ этого слѣдуетъ, что Пиѳагоръ предпочиталъ изображеніе человѣческаго тѣла не въ спокойной позѣ, а въ движеніи болѣе или менѣе сильномъ; статуя Филоктета — прямое доказательство для такого направленія въ искусствѣ Пиѳагора. Въ этомъ отношеніи Пиѳагоръ, слѣдовательно, тоже является предшественникомъ Лисиппа.

Изреченія Ксенократа, заимствованныя Пдиніемъ, такимъ образомъ объясняются довольно легко. Менѣе ясны сужденія того же писателя, сохранившіяся у Діогена . . . πρῶτον δοκοῦντα ῥυθμοῦ καὶ συμμετρίας ἐστοχάσθαι. Слово συμμετρία объясняется лучше всего изъ мѣста у Галена[1]): καὶ πλάσται καὶ γραφεῖς ἀνδριαντοποιοί τε καὶ ὅλως ἀγαλματοποιοὶ τὰ κάλλιστα γράφουσί τε καὶ πλάττουσι καθ' ἕκαστον εἶδος, οἷον ἄνθρωπον εὐμορφότατον ἢ ἵππον ἢ βοῦν ἢ λέοντα, τὸ μέσον ἐν ἐκείνῳ τῷ γένει σκοποῦντες. καὶ πού τις ἀνδριὰς ἐπαινεῖται Πολυκλείτου κανὼν ὀνομαζόμενος ἐκ τοῦ πάντων τῶν μορίων ἀκριβῆ τὴν πρὸς ἄλληλα συμμετρίαν ἔχειν ὀνόματος τοιούτου τυχών.

Изъ этого мѣста слѣдуетъ, что симметрія у Галена означаетъ опредѣленное соотношеніе всѣхъ частей тѣла между собою, т. е. что извѣстная пропорціональная система лежала въ основѣ искусства Поликлета. Это единственное объясненіе слова συμμετρία, однако, не всецѣло примѣнимо къ словамъ Ксенократа, такъ какъ онъ про Мирона говоритъ . . . numerosior in arte quam Polycletus et in symmetria diligentior[2]). Между тѣмъ какъ Галенъ видитъ въ Поликлетѣ высшаго представителя художественной «συμμετρία», Ксенократъ ставитъ Мирона[3]) выше. Изъ этого слѣдуетъ, что Ксенократъ понимаетъ подъ словомъ симметрія не вообще опредѣленное соотношеніе частей тѣла между собой, а опредѣленную пропорціональную систему, которая по его

---

[1]) De temperam. I, 9. Overbeck Sq. 958.

[2]) N. H. XXXIV, 58.

[3]) Противъ Robert'a Arch. Märchen стр. 31 см. Lechat стр. 47 слл.

образованiю могла быть только системой Лисиппа. Этотъ выводъ подтверждается тѣмъ, что развитiе этой симметрiи ставилось въ особую заслугу Лисиппу . . . non habet Latinum nomen symmetria quam diligentissime custodivit. Итакъ Пиѳагоръ, по мнѣнiю Ксенократа, былъ предшественникомъ Лисиппа въ томъ отношенiи, что онъ, въ противоположность своимъ современникамъ и искусству болѣе поздняго V в., стремился къ болѣе легкимъ пропорцiямъ; можетъ быть, тутъ прямо примѣнимы слова Плинiя о нововведенiи Лисиппа: . . . capita minora faciendo quam antiqui, corpora graciliora siccioraque, per quae proceritas signorum maior videretur[1]). Этимъ вполнѣ объясняется то особое мѣсто въ исторiи искусства, которое отводитъ Пиѳагору Ксенократъ; значило бы придать слишкомъ широкiй смыслъ слову symmetria, если бы мы, какъ дѣлаетъ Lechat[2]) подразумѣвали тутъ еще и большое разнообразiе произведенiй Пиѳагора, т. е. видѣли бы въ этомъ словѣ и то multiplicasse veritatem, которое ставится въ противоположность . . . paene ad unum exemplum у Поликлета.

Миронъ стоялъ такимъ образомъ по своей пропорцiональной системѣ ближе къ Лисиппу, чѣмъ Поликлетъ — толкованiе, которое вполнѣ подтверждается памятниками.

Слово ῥυθμός по отношенiю къ скульптурѣ не даетъ такого яснаго понятiя[3]). Наиболѣе соотвѣтствующее смыслу толкованiе даютъ ему Brunn[4]) и на основанiи его Lechat[5]). Если συμμετρία указываетъ на опредѣленную пропорцiональную систему, то подъ ритмомъ фигуры мы должны понимать внутреннее ея движенiе, которое находитъ себѣ выраженiе во всѣхъ частяхъ тѣла. Тутъ Brunn счастливо

---

[1]) N H. XXXIV, 65.

[2]) Pythagoras стр. 49 слл.

[3]) См. Puchstein у Pauly-Wissowa Real-Encyklopädie s. v. Architectura стр. 546 сл.

[4]) Griech. Kunstgeschichte II. стр. 247 слл.

[5]) Pythagoras стр. 52 слл.

вводитъ понятіе о хіазмѣ т. е. о такомъ расположеніи членовъ, при которомъ они отвѣчаютъ другъ другу по движенію не прямо, а на крестъ, т. е., напр., выставленной лѣвой ногѣ отвѣчаетъ продвинутое впередъ правое плечо, и наоборотъ. Дѣйствительно, только тогда ритмъ движенія чувствуется ясно, такъ какъ всякій другой мотивъ передаетъ моментъ спокойствія. Хіастическое расположеніе членовъ же даетъ переходъ отъ одного положенія къ другому, и въ этомъ отношеніи Пиѳагоръ явился первымъ. Такое толкованіе дѣлаетъ и вполнѣ понятнымъ сужденіе школы Лисиппа, который въ самыхъ разнообразныхъ формахъ пользовался хіазмомъ.



Глава вторая.

Такъ называемый Эротъ Соранцо.

I. Литература.

О происхожденіи такъ называемаго Эрота Соранцо [1]) достовѣрныхъ свѣдѣній нѣтъ. Въ Венеціи существовало два преданія [2]): одно, что статуя была вывезена изъ Константинополя во время Энрико Дандоло, другое—что одинъ изъ рода Соранцо, будучи дожемъ въ 1312-мъ г., купилъ ее на одномъ изъ Эгейскихъ острововъ. Предположеніе, что статуя происходитъ съ восточныхъ береговъ Средиземнаго моря, само по себѣ не возбудило бы сомнѣній, но съ одной стороны разногласія въ преданіи, съ другой — сама работа заставляютъ насъ относиться къ нему скептически, тѣмъ болѣе, что статуи неизвѣстнаго происхожденія въ Palazzi знаменитыхъ венеціанскихъ семей ставились, кажется, въ связь съ блестящимъ прошлымъ города [3]). Эротъ Соранцо

---

[1]) Кат. изданій *Гедеонова* и *Кизерицкаго* № 153, *Вальдгауера* № 102 (1912 г.).

[2]) Revue archéol V стр. 561.

[3]) Также невѣроятно происхожденіе изъ Греціи, напр., рельефа съ изображеніемъ гибели Ніобидъ *Кизерицкій* № 337 *Вальдгауеръ* № 352, про который *Braun* въ Bull. dell' Inst. 1848 стр. 87 сл. говоритъ, что онъ найденъ маркизомъ Кампана «trai trofei che dalla Grecia ha riportata la bella Venezia»; впослѣдствіи тотъ же ученый сомнѣвался даже въ подлинности его (см. *Stark* Niobe und die Niobiden стр. 165 сл.). У *Levi* (Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV ai nostri giorni Venezia 1900) объ этомъ рельефѣ не упоминается; *d'Escamps* (Description des marbres antiques du Musée Campana à Rome 1856 таблица 39) говоритъ: «apporté de la Grèce à R o m e vers la fin du seizième siècle»; у *Гедеонова* въ описаніи рельефа находимъ указаніе... «Transporté d'Athènes

вполнѣ носитъ характеръ римской работы, вѣроятно, времени Адріана[1]); это видно по исполненію завитковъ волосъ, которые даютъ тѣни[2]), и изъ довольно рѣзкой манеры обводить вѣки; наконецъ, изъ тщательности въ передачѣ линій на поверхности массы волосъ, характерной для копій съ бронзовыхъ оригиналовъ[3]). Вслѣдствіе этого намъ кажется наиболѣе вѣроятнымъ, что статуя была найдена въ Италіи и уже рано, въ XIV в., приблизительно,

---

à Venise à l'époque des victoires de Francesco Morosini sur les Turcs». Эти противорѣчія доказываютъ только, что никакихъ достовѣрныхъ извѣстій не было; въ такихъ случаяхъ можно только судить по работѣ, которая въ этомъ случаѣ навѣрное римская. Было бы, разумѣется, совершенно неумѣстно, сомнѣваться вообще въ существованіи греческихъ оригиналовъ въ Венеціи; фигуры изъ собранія Гримани въ Palazzo Ducale, изданныя *Furtwängler'омъ* (Griechische Originalstatuen in Venedig въ Abh. d. K. bayer. Akad. d. Wissensch. 1898), судя по работѣ, навѣрно греческаго происхожденія; но въ общемъ такія преданія сами по себѣ очень подозрительны, и главнымъ критеріемъ остается всетаки стиль.

[1]) Такъ правильно судитъ уже *Кизерицкій* ук. соч.

[2]) Такая передача завитковъ очень характерна; см. портреты Адріана въ Неаполѣ *Bernoulli* Röm. Iconog. II 2. стр. 113 № 54 *Hekler* Bildniskunst табл. 247 в., въ Римѣ *Arndt-Bruckmann* табл. 751 и пр. Хорошимъ примѣромъ этой стилизаціи въ Эрмитажѣ является бюстъ старца *Кизерицкій* № 174а *Вальдгауеръ* № 258; по работѣ сюда же принадлежитъ голова ребенка *Кизерицкій* № 223 *Вальдгауеръ* № 256, которую, однако, нельзя считать оригиналомъ-портретомъ этого времени, но копіей съ эллинистическаго произведенія, очень близкаго къ Боэѳу Калхедонскому; это ясно видно изъ повторенія типа, гораздо болѣе свѣжаго по работѣ, въ Мюнхенѣ (*Furtwängler-Wolters* Glyptothek № 250a, Illustrierter Katalog табл. 37. Hundert Tafeln табл. 52); очень посредственное повтореніе находится въ Villa Borghese въ Римѣ (Casino, въ первомъ этажѣ № 260); экземпляръ въ Мюнхенѣ можно было бы считать оригиналомъ.

[3]) Такая трактовка, можно сказать, почти типична для копій, найденныхъ въ виллѣ Адріана близъ Тиволи, напр., на повтореніи Гермеса Пропилея Алкамена въ Эрмитажѣ № 141; объ этихъ находкахъ см. *Winnefeld* Die Villa des Kaisers Hadrian bei Tivoli. Противъ датировки нашей копіи „Эрота" можно было бы привести немного слабое исполненіе мускуловъ спины, которые обыкновенно трактуются съ большой отчетливостью на копіяхъ этого времени какъ, напримѣръ, на Діонисѣ изъ Тиволи *Helbig-Amelung* II 1342. Mon. dell' Ist. XI Tav. 51—51a; но и волосы на нашемъ Гермесѣ на затылкѣ не отличаются тщательной работой.

была поставлена въ Palazzo Soranzo. Послѣ этого, когда въ результатѣ войнъ Венеціи на востокѣ начался усиленный ввозъ памятниковъ античной скульптуры съ Востока, и наша статуя была поставлена въ связь съ этими событіями. Долгое время она стояла во дворцѣ знаменитаго рода и, вѣроятно, была свидѣтелемъ бурныхъ сценъ: на поверхности мрамора замѣтны углубленія одинаковой величины, которыя можно объяснить только какъ слѣды пуль [1]). Черезъ посредство торговца древностями она перешла во владѣніе Антонія Санквирико, у котораго она была куплена въ 1851-мъ г. Гедеоновымъ для собранія Императорскаго Эрмитажа [2]).

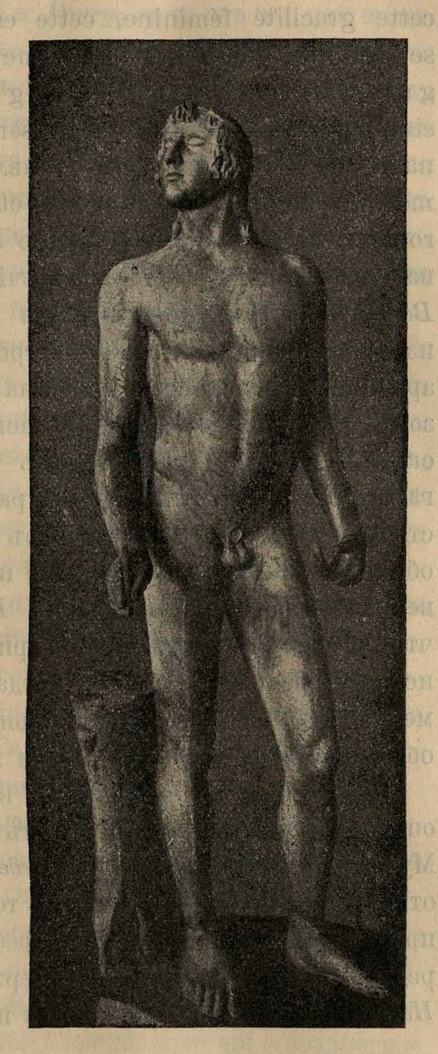


Рис. 1. Такъ наз. Эротъ Соранцо. Петроградъ. Имп. Эрмитажъ.

Первое упоминаніе о нашей статуѣ мы находимъ въ статьѣ тулузскаго историка *Barry* [3]), который далъ описаніе, свидѣтельствующее о сильномъ впечатлѣніи, которое она произвела на

---

[1]) *Conze* Beiträge zur Gesch. d. gr. Pl. стр. 22 сл.; можетъ быть, стрѣляли въ статую какъ въ цѣль; слѣды такого варварства замѣчаются не разъ на фигурахъ, украшавшихъ парки.

[2]) Переписка Гедеонова съ директоромъ Эрмитажа Васильчиковымъ сохранилась въ архивѣ Имп. Эрмитажа (Дѣло № 20. 1851 г.).

[3]) Rev. archéol V стр. 557 сл. табл. 101.

него, и о тонкомъ пониманiи особенностей ея названнымъ ученымъ [1]): ... les formes quoique déjà arrêtées ont encore cette gracilité féminine, cette espèce de disproportion qui se traduit dans les mouvements par une certaine gaucherie voisine de la grâce. Онъ говоритъ о «la simplicité un peu nue de l'ensemble ... la roideur élevée et naïve de l'attitude и съ удивленiемъ отмѣчаетъ «... ce mélange singulier de simplicité et de fini, de délicatesse et de roideur, de perfection technique et d'archaisme...» Эти явныя на первый взглядъ противорѣчiя казались необъяснимыми *Barry*, такъ какъ въ его время слишкомъ мало занимались изслѣдованiемъ памятниковъ строгаго стиля, а вся «perfection» архаическаго искусства не была еще открыта. Такимъ образомъ, *Barry* думалъ найти рѣшенiе вопроса въ александрiйскомъ искусствѣ, въ которомъ произошло смѣшенiе строгаго египетскаго стиля съ уже развитымъ греческимъ искусствомъ. Онъ давалъ статуѣ въ руки грифель и свитокъ, объясняя ее какъ изображенiе поэта, ожидающаго вдохновенiя съ небесъ. Въ изложенiи *Barry* важно то заключенiе, что такъ называемый Эротъ принадлежитъ къ такой эпохѣ исторiи греческаго ваянiя, когда смѣшивались старые элементы съ новыми. Неправильный выводъ этого ученаго объясняется состоянiемъ науки въ его время.

Послѣ своего поступленiя въ Эрмитажъ, статуя была описана снова не раньше, чѣмъ въ 1864-мъ г. въ каталогѣ Музея Древней Скульптуры *Гедеоновымъ* [2]). Авторъ каталога отказался отъ романтическаго толкованiя *Barry* и выбралъ простое названiе «дорiйскаго эфеба»; онъ сдѣлалъ шагъ впередъ, отмѣчая архаическiя черты въ постановкѣ фигуры. *Helbig* зналъ статую уже до ея поступленiя въ Эрмитажъ и

---

[1]) Считаю своимъ долгомъ выписать наиболѣе характерныя выраженiя въ этой статьѣ, такъ какъ послѣ замѣтки *Conze* въ ук. соч. она къ сожалѣнiю совершенно забыта. Надо сказать, что историки тѣхъ временъ нерѣдко отличались болѣе утонченнымъ вкусомъ, чѣмъ многiе крупные знатоки нашихъ временъ.

[2]) Первое изданiе въ 1864 г., перепечатанное въ 1866 г. (№ 153).

въ рецензіи на книгу Гедеонова указалъ на важность этого памятника [1]). Интересно, что и онъ чувствовалъ противорѣчія въ этой статуѣ, какъ и *Barry*, т. е. что въ ней очень своеобразно соединены новые элементы натуралистическаго характера со старыми строгаго стиля; въ особенности ему показалось страннымъ соединеніе въ одной статуѣ совершенно архаической головы, живого мотива постановки и ногъ, исполненныхъ съ тонкимъ натуралистическимъ чутьемъ. Въ это время ученые усиленно занимались изслѣдованіемъ римскаго эклектицизма Пасителя и его школы, которая была извѣстна въ то время уже по нѣсколькимъ экземплярамъ: напр., по атлету скульптора Стефана въ Villa Albani [2]), группамъ Ореста и Пилада [3]), Ореста и Электры [4]) и подобнымъ произведеніямъ. Къ этой группѣ памятниковъ отнесъ нашу статую *Гельбигъ:* римскій эклектикъ, говоритъ онъ, пользовался мотивомъ статуи свободнаго стиля и соединилъ ее съ головой, скопированной съ типа строгаго стиля. Но съ другой стороны не ускользнуло отъ Гельбига, что такъ называемый «Эротъ» всетаки не сходится съ извѣстными статуями Пасителевой школы: римскій эклектицизмъ предпочиталъ фигуры и группы спокойнаго характера, прямо противоположныя въ этомъ отношеніи полному жизни и движенія «Эроту». Такимъ образомъ, Гельбигу самому пришлось сомнѣваться въ своемъ объясненіи фигуры.

Первое подробное изслѣдованіе нашей статуи было издано *Conze* [5]), который на основаніи весьма тщательныхъ наблюденій на самомъ оригиналѣ описалъ ее подробно съ приложеніемъ рисунка. Его опредѣленіе сохранности фигуры сдѣлалось основаніемъ для послѣдующихъ изслѣдователей памятника. Кромѣ того, большая заслуга *Conze* въ томъ что онъ окончательно устранилъ предположенія о позднегре-

---

[1]) Bull. dell' Ist. 1867 стр. 128.
[2]) Brunn-Bruckmann 301.
[3]) Brunn-Bruckmann 307.
[4]) Brunn-Bruckmann 309.
[5]) Beitr. z. Gesch. d. gr. Pl. стр. 22 слл. табл. VI.

ческомъ вліяніи или римскомъ эклектицизмѣ въ нашей статуѣ. Совершенно справедливо онъ приводитъ, какъ аналогію, фигуры эгинскаго храма: и тутъ архаическія головы соединены съ фигурами, исполненными вполнѣ натуралистично; контрастъ на этихъ фигурахъ, можемъ прибавить, еще рѣзче, чѣмъ на „Эротѣ Соранцо"; далѣе, продолжаетъ *Conze*, указывали на маленькую въ сравненіи съ тѣломъ голову, будто въ этой системѣ пропорцій сказывается вліяніе Лисиппа; справедливо *Conze* возражаетъ, что подобная система лежитъ въ основѣ и такъ называемаго Аполлона на омфалѣ [1]) или Аполлона Choiseul Gouffier [2]). Поэтому нѣтъ основанія, заключаетъ *Conze*, говорить о позднемъ вліяніи или римскомъ эклектицизмѣ, и мы можемъ считать статую римской копіей съ оригинала первой половины V в. Точно также, по его мнѣнію, и атлетъ Стефана въ Villa Albani не есть пастиччо, а точная копія, какъ и „Эротъ". Эту статую и статую дѣвушки въ короткомъ хитонѣ ватиканскаго музея [3]) *Conze* ставитъ въ ближайшую связь съ „Эротомъ"; во всѣхъ трехъ типахъ онъ видитъ представителей древнепелопоннесской школы. Такимъ образомъ, наша статуя получила хронологически правильное мѣсто въ исторіи греческой скульптуры.

Вопросъ о толкованіи статуи пока поднимался только мимоходомъ; его впервые старался рѣшить *Flasch* [4]), правда, введя своимъ изслѣдованіемъ науку въ заблужденіе. Названный ученый нашелъ въ Спартѣ торсъ, который онъ выдалъ за повтореніе Эрмитажной статуи. На спинѣ этого торса находятся углубленія, въ которыхъ навѣрно были вста-

---

[1]) *Brunn-Bruckmann* табл. 42.

[2]) Journal of hellenic studies табл. 4.

[3]) *Brunn-Bruckmann* 521. *Amelung* у *Helbig* I № 364 противъ толкованія *Schröder'a* Röm. Mitt. 1909 стр. 109 слл. возражаетъ правильно, что пальмовая вѣтка на пнѣ опредѣленно говоритъ за старое объясненіе фигуры какъ побѣдительницы въ бѣгу. Несмотря на это остается необъясненной плита подъ правой ногой, которую поэтому лучше считать за прибавленіе копіиста. Реконструкція указ. м. стр. 113 производитъ впечатлѣніе, что дѣвушка добѣжала до цѣли и останавливается.

[4]) Arch. Ztg. 1878 стр. 126 слл.

влены крылья. Этотъ торсъ, такимъ образомъ, изображаетъ Эрота; эрмитажная статуя, будучи повтореніемъ его—то же божество; крыльевъ, какъ иногда случается, копіистъ по какимъ-нибудь причинамъ не придѣлалъ [1]). Это толкованіе, продолжаетъ *Flasch*, подтверждается тѣмъ, что наша статуя использована въ этомъ видѣ два раза: въ группѣ Діониса съ Эротомъ въ Неаполѣ [2]) и на „Кампанскомъ" рельефѣ [3]). Мы вернемся къ этой статьѣ *Flasch'а* при нашемъ разборѣ фигуры. Пока укажемъ только на недопустимое легкомысліе, съ которымъ разные типы тутъ выданы безъ основанія за повторенія одного и того же оригинала,—случай, къ сожалѣнію, не очень рѣдко встрѣчающійся въ нашей наукѣ [4]). Наконецъ, по мнѣнію *Flasch'а*, наиболѣе подходящій аттрибутъ для лѣвой руки—лукъ [5]).

Толкованіе *Flasch'а* было принято послѣдующими изслѣдователями, и на основаніи его сдѣланы дальнѣйшія заключенія. *Wolters* [6]) представляетъ себѣ статую также съ лукомъ въ лѣвой рукѣ и объясняетъ ее какъ часть группы: возлѣ нея, по его мнѣнію, стояла вторая фигура бо́льшей величины, на которую „Эротъ" устремляетъ свой взглядъ; эта группа относится къ первой половинѣ V в., но не принадлежитъ къ кругу аттическаго искусства.

---

[1]) Напр. часть повтореній такъ наз. Аполлона съ гусемъ имѣетъ крылья, часть же осталась безъ нихъ; см. *Furtwängler* Der Pothos des Skopas. Sitzungsber. d. bayer. Akad. 1901.

[2]) *Reinach* Rép. I. 387.

[3]) *Campana* Opere in plastica XIV.

[4]) Что времена Овербековскихъ типовъ не прошли, доказываетъ статья *M. Bieber* въ Athen. Mitt. 1912, стр. 174, въ которой изданная ею на табл. XIII статуя Гермеса и ея повтореніе въ Palazzo Corsini al Prato во Флоренціи *Arndt-Amelung* E. V. 318 *Dütschke* № 229 выдаются за повторенія типа Эрмитажа *Кизерицкій* № 267 *Вальдгауеръ* № 287, несмотря на то, что первыя двѣ статуи по трактовкѣ плаща близки къ олимпійскимъ скульптурамъ, наша же фигура выказываетъ особенности эллинистической стилизаціи.

[5]) Характерна неосмотрительность *Flasch'а* потому, что лукъ при такомъ положеніи руки долженъ былъ бы пройти черезъ ногу.

[6]) *Friederichs-Wolters* Gipsabg. 217. 218.

Толкованіе нашей статуи какъ изображеніе Эрота встрѣчается и у *Roscher'a*[1]) и въ Meisterwerke *Furtwängler'a*[2]), который считаетъ ее аттическимъ произведеніемъ. Въ своей статьѣ у *Roscher'a* *Furtwängler* соединяетъ ее со статуей Афродиты въ одну группу. Длинные волосы, по его мнѣнію, вполнѣ подходятъ къ объясненію его какъ Эрота; оригиналъ его стоялъ, по всей вѣроятности, въ Спартѣ[3]).

Съ новымъ толкованіемъ выступилъ *Collignon*[4]); мотивъ лѣвой руки въ связи съ поворотомъ головы онъ называетъ „attitude de la prière" и указываетъ на статуи молящихся юношей въ Олимпіи, произведенія Каламида. Его переводчикъ *Thraemer* уже отклонилъ такое совершенно невозможное объясненіе, но при этомъ онъ обратилъ вниманіе на маленькую мраморную вставку, которая теперь закрываетъ углубленіе на спинѣ эрмитажной статуи; въ этомъ углубленіи, говоритъ *Thraemer*, могли быть прикрѣплены бронзовыя крылья. Такимъ образомъ ученые еще разъ остановились на толкованіи фигуры какъ Эрота.

Joubin[5]), признавая статую изображеніемъ Эрота, отрицаетъ у нея возможность существованія крыльевъ. По его мнѣнію она представляетъ собою часть группы Пасителева характера; близкую аналогію онъ видитъ въ бронзовой статуѣ юноши, поступившей изъ Palazzo Sciarra въ Glyptothek Ny-Carlsberg въ Копенгагенѣ[6]).

Кизерицкій[7]) видѣлъ въ статуѣ одну изъ фигуръ группы „Эрота съ Афродитою или Парисомъ" и считалъ ее произве-

---

1) Roschers Lex. I. 1355.

2) Meisterwerke стр. 685.

3) Это мнѣніе основано на мнимомъ повтореніи въ Спартѣ. Отмѣтимъ, что *Wolters* относитъ нашу фигуру къ беотійскому искусству вмѣстѣ со „Spinario", потому что на беотійскихъ терракоттахъ встрѣчается подобное связываніе въ узелъ волосъ надъ лбомъ: Athen. Mitt. 1890 стр. 361.

4) Collignon-Thrämer Gesch. d. gr. Plastik I стр. 419 съ примѣч. 2.

5) Sculpture grecque стр. 80 сл.

6) *Iacobsen* Fortegnelse over de antike Kunstvaerker. Ny Carlsberg Glyptothek № 28. Billedtavler til kataloget табл. II.

7) Въ своемъ описаніи къ № 153 (1901).

деніемъ пелопоннесской школы; къ этому мнѣнію присоединяется и *Michaelis* [1]), сближая ее съ упомянутой уже *Conze* статуей дѣвушки въ Ватиканѣ; *Studniczka* [2]) же приписываетъ ее Каламиду. Всюду толкованіе статуи какъ изображеніе Эрота осталось въ силѣ [3]); я въ своемъ Краткомъ Описаніи Музея Древней Скульптуры [4]) не могъ рѣшиться принять этого названія и описалъ ее какъ фигуру побѣдоноснаго эфеба съ вѣнками въ рукахъ.

II. Сохранность статуи.

Уже *Conze* указалъ на исключительно хорошую сохранность Эрота. Статуя сломана въ нѣсколькихъ мѣстахъ, но реставраціи незначительны и легко узнаваемы по болѣе свѣтлому и прозрачному мрамору; матеріалъ оригинала,—вѣроятно, пентилійскій мраморъ съ маленькими кристаллами—на поверхности имѣетъ желтоватый съ пятнами тонъ; свѣтлыя жилы выдѣляются на бокахъ фигуры. Упомянутымъ, болѣе свѣтлымъ мраморомъ, похожимъ на алебастръ, реставрированы правая рука съ локтемъ, пальцы лѣвой руки, за исключеніемъ античнаго указательнаго пальца, и носъ. По мнѣнію *Conze* и вставка подъ лѣвымъ локтемъ новая. Дѣйствительно, она возбуждаетъ подозрѣніе, такъ какъ площадь излома гладко отшлифована, и края на томъ концѣ, гдѣ придѣлана античная кисть руки, слегка выдаются надъ краями этой части кисти. Эти обстоятельства, какъ кажется, доказываютъ, что мы тутъ имѣемъ дѣло съ реставраціей. Но, все-таки, матеріалъ не тотъ, изъ котораго сдѣланы явно новыя части, т. е. не тотъ бѣлый, прозрачный мраморъ, похожій на алебастръ, а напротивъ, онъ совершенно одинаковъ

---

[1]) Springers Handbuch 1911 стр. 224 см. Strassburger Antiken стр. 29 № 28, гдѣ статуя реставрирована какъ Эротъ съ повязкой въ рукахъ.

[2]) Kalamis (1907) стр. 79.

[3]) Такъ и *Klein* Griech. Kunstgesch. II стр. 410 сл.

[4]) Изданіе 1912 г. № 102.

*

съ мраморомъ античныхъ частей; далѣе, на внутренней сторонѣ этого куска я замѣчаю гвоздеобразныя углубленія, которыхъ, насколько я вижу, трудно считать слѣдами инструмента, а скорѣе слѣдами корней въ почвѣ, кислоты которыхъ проникли сквозь поверхность мрамора; такія углубленія всегда встрѣчаются на античномъ мраморѣ и считаются наивѣрнѣйшимъ признакомъ подлинности [1]). Наконецъ, легкія повышенія и пониженія на поверхности его, передающія мускулы въ болѣе или менѣе сокращенномъ видѣ, совершенно совпадаютъ съ линіями мускуловъ на античныхъ частяхъ. Все это говорило бы за то, что и этотъ кусокъ античный. Правда, можно возразить, почему въ такомъ случаѣ площади изломовъ были отшлифованы? Однако, по какимъ-нибудь причинамъ,—можетъ быть, для того, чтобы удобнѣе было замазывать скважины у изломовъ—всюду замѣчаются слѣды шлифовки на изломахъ и на ногахъ. Наконецъ, если эта вставка дѣйствительно новая,

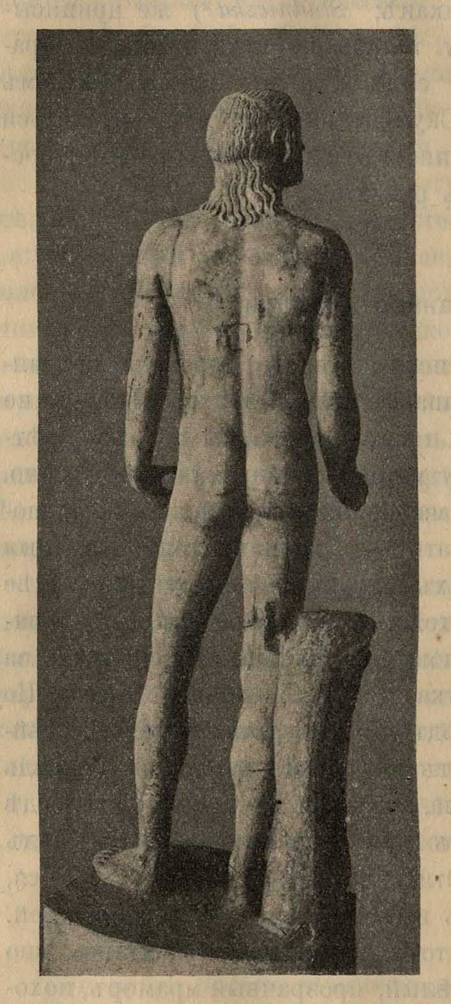


Рис. 2. Такъ наз. Эротъ Соранцо. Имп. Эрмитажъ.

---

[1]) Furtwängler Neuere Fälschungen von Antiken стр. 20.

трудно объяснить себѣ, почему реставраторъ такъ плохо пригналъ свою работу къ античной кисти; какъ мы уже сказали, края вставки немного выше краевъ кисти. Именно это въ противномъ случаѣ, т. е. если считать этотъ кусокъ античнымъ, объяснялось бы тѣмъ, что послѣ снятія, хотя бы полумиллиметра мрамора, всетаки получилось сокращеніе этого куска и, такъ какъ толщина руки по мѣрѣ приближенія къ кисти быстро уменьшается, то на томъ мѣстѣ, гдѣ кисть была приставлена, вмѣсто мягкаго перехода получилось рѣзкое дѣленіе [1]).

Но не будемъ настаивать на этомъ и признаемъ даже возможность, что вставка новая, сдѣланная нарочно изъ того же мрамора и по тону поверхности поддѣланная подъ античную [2]). Въ томъ и другомъ случаѣ можетъ быть поднятъ вопросъ, принадлежитъ ли рука къ статуѣ или нѣтъ. Правда, никто серьезныхъ сомнѣній не высказывалъ; но, такъ какъ эта рука для нашего изслѣдованія имѣетъ большое значеніе, то считаемъ не лишнимъ упомянуть объ этомъ. Въ пользу принадлежности ея къ статуѣ говоритъ поверхность мрамора: цвѣтъ ея совершенно подходитъ ко всей статуѣ, и качество мрамора одинаково. Кромѣ того, стиль даетъ возможность судить. Какъ извѣстно, руки и ноги по своему строенію всегда сходны между собою. Рука статуи широка, съ тонкими пальцами; такую же форму имѣетъ и нога. Итакъ, съ внѣшней стороны трудно оспаривать принадлежность руки къ торсу. Но мы можемъ привести еще одно доказательство

---

[1]) Вообще я долженъ высказаться противъ аксіомы, будто отшлифованная поверхность излома говоритъ за непринадлежность частей другъ къ другу. Въ скульптурномъ музеѣ Эрмитажа, напр., въ очень многихъ случаяхъ, гдѣ, напр., ноги безъ всякаго сомнѣнія принадлежатъ къ торсу, поверхности изломовъ всетаки отшлифованы. Такіе примѣры имѣются и въ другихъ музеяхъ. Крайній скептицизмъ лишилъ головы, напр., типъ Артемиды Colonna въ Берлинскомъ музеѣ, пока *Schröder'y* не удалось доказать, на основаніи другихъ повтореній, что голова принадлежитъ къ торсу. См. Jahrb. d. arch. Inst. 1911 стр. 34 слл.

[2]) И это нерѣдко встрѣчается; такъ на статуѣ Асклепія Эрмитажа поверхность реставрированной правой руки нарочно повреждена; также и на эрмитажномъ экземплярѣ «Икетиды».

въ пользу ея. На панаѳинейской амфорѣ въ Болоньѣ, изданной *Ernest Gardner*'омъ [1]), на обратной сторонѣ изображены состязаніе въ бѣгѣ юношей и побѣдитель состязанія, стоящій передъ судьей. Фигура побѣдителя выдѣляется во всей композиціи: онъ стоитъ, тѣло представлено en face, голова повернута рѣзко въ сторону и вверхъ; онъ смотритъ въ глаза судьѣ; кромѣ того, формы тѣла строже и болѣе угловаты, чѣмъ на другихъ фигурахъ того же изображенія. Постановка фигуры до того похожа на статую Эрмитажа, что трудно признать возможнымъ случайное совпаденіе. Правда, волосы коротко обстрижены, между тѣмъ какъ на статуѣ они покрываютъ затылокъ, но это уклоненіе объясняется легко: рисовальщикъ пользовался нашимъ типомъ для изображенія побѣдителя на играхъ и далъ ему въ руки вѣтки; въ такомъ случаѣ онъ не могъ оставить длинныхъ кудрей на головѣ, а долженъ былъ перемѣнить этотъ типъ на голову коротко обстриженнаго атлета. Для насъ въ этой связи важно, что лѣвая рука имѣетъ точно такое же положеніе, какъ и на нашей фигурѣ. Этимъ, конечно, доказано, что рука принадлежитъ къ статуѣ.

Такимъ образомъ, мы приходимъ къ слѣдующему выводу: статуя была найдена разбитой на нѣсколько кусковъ. Одинъ кусокъ образуютъ: голова, торсъ, правая нога до колѣна исключительно; второй кусокъ—лѣвая нога до колѣна включительно и пень; третій—лѣвая нога отъ колѣна до щиколки; четвертый—ступни ногъ и плинтусъ. Этотъ послѣдній кусокъ вставленъ въ новую базу. Наконецъ, была найдена въ трехъ кускахъ лѣвая рука. Всѣ обломки были тщательно вычищены. На спинѣ находятся двѣ вставки: одна на лѣвой лопаткѣ, величиною въ 0,08 × 0,155 м., другая—между лопатками, величиною въ 0,035 × 0,045 м. Остатки подпорокъ сохранились на внѣшнихъ сторонахъ ногъ, на высотѣ нижняго края мускуловъ глутей; на правомъ бедрѣ эта подпорка лежала ниже, чѣмъ на лѣвомъ; правая рука,

---

[1]) Journal of hell. st. 1912 табл. IV.

слѣдовательно, была опущена ниже лѣвой, какъ на амфорѣ въ Болоньѣ. Эти слѣды тщательно сняты реставраторомъ; на нихъ обратилъ мое вниманіе *Bruno Sauer.* На верхней плоскости пня есть углубленіе и слѣды мастики. Тутъ, значитъ, по всей вѣроятности, была придѣлана другая реставрація. Вся очистка статуи произведена очень тщательно, особенно замѣтны ловкость и осторожность реставратора въ томъ, какъ онъ удалилъ слѣды подпорокъ на бедрахъ.

III. Аттрибутъ статуи.

Лѣвая рука статуи держала какой-то аттрибутъ; *Flasch* и другіе ученые предполагали, что это былъ лукъ, по мнѣнію



Рис. 3. Лѣвая рука такъ наз. Эрота Соранцо.

Loeschcke рука держала ленту. Но на ладони сохранились слѣды, которые даютъ возможность рѣшить этотъ вопросъ съ большой долей вѣроятія. Рука сохранилась хорошо; какъ уже сказано, указательный палецъ античный, остальные реставрированы, но части первыхъ суставовъ всѣхъ пальцевъ сохранились. Въ этой рукѣ лежалъ аттрибутъ, слѣды котораго удалены реставраторомъ столь же тщательно, какъ и слѣды подпорокъ. Это видно наиболѣе ясно на боковыхъ

мускулахъ ладони; тутъ реставраторъ удалилъ аттрибутъ такъ, что образовались рѣзкія грани, отдѣляющія полированную поверхность руки отъ ладони, поверхность которой осталась шороховатой послѣ удаленія аттрибута вплоть до указательнаго пальца. Аттрибутъ, который находился здѣсь, былъ, слѣдовательно, изъ мрамора и удаленъ реставраторомъ, вѣроятно, потому что онъ плохо сохранился. Принципіально, конечно, возможно, что аттрибутъ въ этой рукѣ былъ изъ бронзы и поверхность ладони трактована такимъ образомъ уже въ древ-



Рис. 4. Лѣвая рука такъ наз. Эрота Соранцо.

ности; но въ такомъ случаѣ должны были бы быть отверстія для штифтиковъ, на которыхъ держался бы аттрибутъ; отъ нихъ никакихъ слѣдовъ не сохранилось.

О формѣ аттрибута можно судить по контурамъ шороховатой части поверхности и по положенію пальцевъ. Сначала отмѣтимъ, что онъ не могъ зайти за ладонь, такъ какъ ни на сгибѣ руки, ни на краю ладони у указательнаго пальца слѣдовъ его нѣтъ; аттрибутъ, слѣдовательно, лежалъ только на ладони. Грани, обрисовывающія работу реставратора, образуютъ полукругъ; изъ этого видно, что по

крайней мѣрѣ тутъ атгрибутъ оканчивался округло [1]). Съ другой стороны большой палецъ и средній сведены вмѣстѣ, безымянный и мизинецъ лежали вмѣстѣ и были согнуты по направленію къ кисти. Изъ этого слѣдуетъ, что рука держала не одинъ, а два предмета; изъ округлаго контура граней на мускулахъ ладони и изъ положенія большого и средняго пальцевъ слѣдуетъ, что эти предметы имѣли круглую форму. Дѣйствительно, положенные въ руку шарики изъ пластилина совершенно свободно помѣщаются въ ладони



Рис. 5. Лѣвая рука такъ наз. Эрота Саранцо.

руки; далѣе и самое, на первый взглядъ немного принужденное, положеніе руки при такой реставраціи является совершенно естественнымъ. Указательный палецъ при этомъ ничего не держитъ, а виситъ свободно, какъ, напр., на рукѣ, найденной вмѣстѣ съ Милосской Венерой [2]). Эти круглые предметы не могли быть мячиками; во-первыхъ, два мячика въ одной рукѣ нигдѣ не встрѣчаются на памятникахъ; во-вто-

[1]) ср. тщательное исполненіе складокъ ладони на эгинскихъ фрагментахъ *Furtwängler* Aegina табл. 89.

[2]) Arch. Ztg. 1873 табл. 16.



рыхъ, они слишкомъ малы; арибаллъ встрѣчается въ рукахъ побѣдоносныхъ атлетовъ, но онъ всегда заполняетъ всю руку. Такимъ образомъ, остается только одно объясненіе: *рука держала два яблока.* По размѣру они какъ разъ подходятъ, сравнительная по отношенію къ рукѣ величина ихъ та же, какъ на Милосской рукѣ и на рельефѣ съ изображеніемъ Геракла и Геспериды изъ Лазенокъ въ Эрмитажѣ [1]).

IV. Толкованіе статуи.

Яблоки давались, какъ призы, побѣдителямъ, напр., на пиѳійскихъ играхъ [2]); статуя побѣдителя съ яблокомъ въ рукѣ упоминается и у Павсанія [3]); . . . Θεόγνητος πίτυος τῆς ἡμέρου καὶ ῥοιᾶς φέρει καρπόν. . . На основаніи этого мѣста можно было бы видѣть въ статуѣ изображеніе побѣдоноснаго атлета. Но противъ этого говоритъ тщательное исполненіе длинныхъ волосъ: рисовальщикъ, пользуясь статуей для своей фигуры побѣдителя на вазѣ, придалъ ей короткіе волосы, изъ чего явно вытекаетъ, что прическа статуи не подходила къ изображаемому имъ побѣдителю съ вѣтвями въ рукахъ. Вслѣдствіе этого надо предположить, что фигура принадлежитъ къ миѳическому кругу. Въ такомъ случаѣ мы должны отказаться отъ толкованія яблокъ, какъ призовъ на играхъ, и имѣть въ виду первоначальное ихъ значеніе какъ любовнаго подарка [4]). Къ этому объясненію подходило бы толкованіе статуи какъ Эрота. Но это объясненіе непріемлемо

---

[1]) Этотъ рельефъ находился въ подвалѣ Лазенковскаго дворца и переданъ въ Эрмитажъ въ 1912-мъ г.; онъ будетъ изданъ мною въ ближайшемъ будущемъ. Этотъ важный памятникъ принадлежитъ къ серіи типа рельефа съ изображеніемъ Орфея и Евридики; искаженное реставраціями повтореніе по указанію *Amelung'a* находится въ Villa Albani см. *Helbig-Amelung* II³ № 1880 *Braun* Zwölf Basreliefs табл. IX.

[2]) Luc. Anach. 9. *Urlichs* Arch. Anal. 9. *Reisch* Weihgesch. 44.

[3]) Paus. VI. 9. 1.

[4]) см. *Bieber* Der Paris des Euphranor Jahrb. 1910 стр. 164. Ссылку на *Dilthey* Cydippa 113 сл. я не могъ провѣрить.

по двумъ причинамъ: во-первыхъ, статуя Эрмитажа не есть повтореніе спартанскаго торса, на которомъ основано это толкованіе [1]), а только похожій типъ, принадлежащій, однако, и къ другому художественному кругу; сходство его съ эрмитажной статуей объясняется тѣмъ, что обѣ фигуры принадлежатъ къ той же эпохѣ [2]). Разница между ними главнымъ образомъ въ стилѣ. Трактовка тѣла на «Эротѣ Соранцо» гораздо суше и строже, чѣмъ на торсѣ въ Спартѣ. Насколько это возможно въ узкихъ рамкахъ ранняго строгаго стиля, художникъ стремится къ большей мягкости формъ на торсѣ. Эта черта сказывается въ болѣе выдающихся формахъ грудныхъ мускуловъ, въ болѣе выраженномъ отдѣленіи грудной клѣтки отъ живота, въ болѣе мягкой трактовкѣ нижней части живота и болѣе крупныхъ формахъ ногъ. Всѣ эти характерныя особенности напоминаютъ юношескія фигуры восточнаго фронтона храма Зевса въ Олимпіи [3]) и близкую къ нимъ статую сидящаго Гермеса въ Аѳинахъ [4]) со своимъ повтореніемъ въ Palazzo Corsini [5]). Характерна и одна деталь, на которую *Flasch* не обратилъ вниманія. Пупъ на статуѣ Эрмитажа лежитъ плоско, и кожа надъ нимъ слегка натянута, на торсѣ въ Спартѣ онъ лежитъ глубоко. Далѣе и движеніе тѣла различно: торсъ болѣе обращенъ влѣво, и лѣвая часть груди болѣе поднята; то же самое доказываютъ и измѣренія, данныя *Flasch*'емъ, которыя отнюдь не одинаковы на обѣихъ статуяхъ. Конечно, случается, что копiисты въ этомъ отношеніи дѣлаютъ ошибки [6]), но въ виду всѣхъ остальныхъ

---

[1]) *Thrämer* въ примѣчаніи къ исторіи *Collignon'a* въ выше указ. мѣстѣ полагаетъ, что и эрмитажная статуя имѣла крылья; невозможность этого предположенія доказываютъ данныя мною измѣренія углубленій на спинѣ нашей фигуры и форма ихъ.

[2]) на табл. 16 къ статьѣ *Flasch'a* въ Arch. Ztg. 1878 фигура Эрмитажа изображена вмѣстѣ со спартанскимъ торсомъ; это сопоставленіе значительно облегчаетъ сравненіе.

[3]) Особенно фигуру Пелопса.

[4]) Athen. Mitt. 1912 табл. XIII.

[5]) *Arndt-Amelung* E.—A. 318.

[6]) Напр., головка мальчика въ Эрмитажѣ и явное ея повтореніе въ Луврѣ по измѣреніямъ не одинаковы; см. ниже.

отличій въ исполненіи, вѣрнѣе говоря, въ стилистическомъ пониманіи формъ, и различія въ измѣреніяхъ получаютъ значеніе. Наконецъ, на торсѣ нѣтъ слѣдовъ прядей на затылкѣ, гдѣ ихъ надо было бы ожидать.

Итакъ, при вопросѣ о толкованіи эрмитажной статуи торсъ въ Спартѣ долженъ быть изъятъ, а вставка на спинѣ нашего экземпляра, конечно, слишкомъ мала; тутъ никакъ нельзя предположить мѣста вставленія крыльевъ, какъ дѣлаетъ *Thrämer*. Нѣтъ, значитъ, прямыхъ указаній на то, что тутъ изображенъ Эротъ.

Но можно было бы возразить: не рѣдко случается, что копіисты по какимъ-нибудь причинамъ опускаютъ крылья; напр., изъ повтореній типа такъ называемаго Аполлона съ гусемъ, въ которомъ *Furtwängler* справедливо видитъ Поѳоса Скопаса, часть имѣла крылья, нѣкоторыя же остались безъ крыльевъ [1]). Такъ, въ нашемъ случаѣ, можетъ быть, статуя была охарактеризована въ достаточной мѣрѣ стоящей возлѣ нея Афродитой. Дѣйствительно, предполагали, что нашъ «Эротъ» представляетъ собою часть группы, и поворотъ головы вверхъ, казалось бы, поддерживаетъ такое предположеніе [2]). Но такая реконструкція невозможна по слѣдующимъ соображеніямъ: какъ фигура строгаго стиля, наша статуя стояла такъ, что тѣло являлось въ полный фасъ; если возлѣ нея стояла какая-либо другая фигура, то она естестественно должна была быть расположена въ одной

---

[1]) См. выше стр. 33 прим. 1. Толкованіе *Furtwängler'a* почему то не обратило на себя должнаго вниманія, хотя *Arndt* (Текстъ къ Brunn-Bruckmann 616. 617) справедливо называетъ ее „schlagend"; *Amelung* голословно утверждаетъ, что мотивъ указываетъ на эллинистическое время (*Helbig-Amelung* I[3] № 853). Было бы послѣдовательно въ такомъ случаѣ отнести къ поздней эпохѣ и Аполлона Савроктона, столь близкаго по стилю. Если *Amelung* соглашается съ наименованіемъ типа Поѳосомъ, въ виду знаменитости его оригинала мнѣ кажется невозможнымъ отвергнуть отождествленіе его съ фигурой Скопаса, такъ какъ въ такомъ случаѣ эта фигура имѣетъ за собою болѣе достовѣрное преданіе, чѣмъ тегейскія скульптуры.

[2]) Мнѣніе *Кизерицкаго*, *Wolters'a* и др. см. выше. Устно въ томъ же смыслѣ высказывался и *Amelung*.

плоскости съ первой. Далѣе, взглядъ «Эрота» долженъ былъ бы быть направленъ въ лицо сгруппированной съ нимъ вмѣстѣ фигуры. Это невозможно, не только потому что эта послѣдняя въ такомъ случаѣ должна была бы быть больше чѣмъ вдвое выше человѣческаго роста, но, главнымъ образомъ, потому, что голова „Эрота“ повернута не въ полный профиль, а въ три четверти, такъ что взглядъ его не былъ бы направленъ на предполагаемую фигуру возлѣ него, а смотрѣлъ мимо нея въ даль. Не было бы, слѣдовательно, связи между обѣими фигурами. Изъ этого слѣдуетъ, что «Эротъ» стоялъ одинъ, и что поворотъ головы не можетъ быть объясненъ при помощи предполагаемой фигуры, на которую взглядъ былъ бы направленъ, а можетъ быть мотивированъ лишь предметомъ, подразумѣваемымъ надъ статуей, но не изображеннымъ. Толкованіе статуи или, лучше сказать, попытка объяснить ее должна быть основана на аттрибутѣ— яблокахъ, и на этой своеобразной постановкѣ фигуры. Яблоки, какъ мы видѣли, тутъ можно понимать лишь какъ любовный подарокъ. Поэтому сначала можно было бы думать о Ганимедѣ, который видитъ надъ собой орла Зевса; этому толкованію противорѣчитъ то, что юноша уже держитъ въ рукахъ подарокъ, между тѣмъ какъ Зевсъ въ образѣ орла еще только приближается къ нему; кромѣ того, мы должны имѣть въ виду, что въ эпоху строгаго стиля изображеніе миѳической личности въ скульптурѣ должно быть основано на культѣ, а культа Ганимедъ въ это время не имѣлъ. Изъ всѣхъ любимцевъ боговъ, которые отвѣчаютъ этимъ требованіямъ и которые объяснили бы и странный поворотъ головы, лишь одинъ тутъ можетъ быть упомянутъ: *Гіакинѳъ*. Культъ Гіакинѳа, почитаемаго въ Амиклахъ и, вѣроятно, въ Тарентѣ, гдѣ показывали его могилу, связанъ со смертью его [1]). Гіакинѳъ былъ убитъ дискомъ Аполлона, котораго Зефиръ

---

[1]) см. *Roschers* Lexicon s. v. Hyakinthos. Надо имѣть кромѣ того въ виду, что своеобразная прическа скорѣе дорійскаго, чѣмъ беотійскаго происхожденія; см. Furtwängler Meisterw. стр. 683 (ср. и 679 слл.).

изъ ревности направилъ на юношу. Статуя изображала бы въ такомъ случаѣ Гіакинѳа въ тотъ моментъ, когда онъ, получивъ любовный подарокъ отъ Аполлона, смотритъ на дискъ бога, который въ слѣдующее мгновеніе долженъ былъ его убить. Этимъ объясняется поворотъ головы, какъ и на статуяхъ Ніобидъ движенія ихъ обусловлены стрѣлами Аполлона и Артемиды, подразумѣваемыми летящими по воздуху.

Наша фигура была извѣстна въ древности; за это говоритъ мраморная копія временъ Адріана. Кромѣ того имѣются изображенія на вазахъ: *Furtwängler* ссылается на сосудъ строго-краснофигурнаго стиля, котораго я, къ сожалѣнію, не могу провѣрить [1]), Кизерицкій—на киликъ собранія Эрмитажа [2]): тутъ изображена фигура юноши съ вѣтвями въ рукахъ между двумя мужчинами. Въ этомъ случаѣ можно было бы сомнѣваться въ томъ, что дѣйствительно рисовальщикъ имѣлъ въ виду оригиналъ эрмитажной фигуры, такъ какъ нѣтъ на ней остальныхъ характерныхъ чертъ статуи, кромѣ поворота головы: постановки ногъ, движенія рукъ; не можетъ, однако, быть сомнѣнія въ томъ, что именно она скопирована на упомянутой уже панаѳинейской вазѣ въ Болоньѣ. Измѣненіе типа головы, различіе въ аттрибутахъ объясняются вполнѣ удовлетворительно тѣмъ, что миѳическій любимецъ бога тутъ превращенъ въ побѣдоноснаго атлета; они едва ли имѣютъ значеніе въ виду полнаго соотвѣтствія въ характерныхъ особенностяхъ постановки.

Такимъ образомъ, статуя Эрмитажа передаетъ знаменитую въ древности фигуру начала V в., изображавшую нагого юношу съ яблоками въ рукахъ; въ этой статуѣ Furtwängler предполагалъ стиль Пиѳагора [3]). Плиній пишетъ: „*Pythagoras fecit . . . et puerum mala ferentem nudum* [4]). Названіе

---

[1]) *Gargiulo* Racc. I ed. 1825 Tav. 13. 1.

[2]) Кизерицкій не называетъ номера вазы; по всей вѣроятности онъ имѣлъ въ виду киликъ изъ собранія кн. Голицыныхъ II. 8. *Вальдгауеръ* Краткое Описаніе № 668.

[3]) Intermezzi стр. 12 (прим. 7. предыдущей страницы).

[4]) N. H. XXXIV. 59=Overbeck Sq. 499. 8.

Плиніемъ только мотива фигуры, не говоря о ея значеніи, встрѣчается часто: напр., Филоктета Пиѳагора онъ описываетъ какъ «claudicantem» [1]) и под. Далѣе въ этой связи мы еще разъ должны указать на то обстоятельство, что въ Тарентѣ показывали могилу Гіакинѳа [2]), а Пиѳагоръ работалъ для этого города: тутъ стояла его Европа на быкѣ [3]).

Но хотя поразительное совпаденіе описанія Плинія съ эрмитажной статуей даетъ возможность отожествить ихъ, всетаки эта комбинація безъ дальнѣйшихъ данныхъ осталась бы только вѣроятной гипотезой. Мы должны поставить слѣдующіе вопросы: отвѣчаетъ ли статуя тому описанію о стилѣ Пиѳагора, которое даютъ намъ древніе писатели? Такъ какъ объясненіе этой характеристики все еще остается нѣсколько туманнымъ, мы должны отвѣтить и на вопросъ: Отвѣчаетъ ли статуя тѣмъ возможнымъ предположеніямъ о стилѣ Пиѳагора, которыя мы можемъ извлечь изъ сохранившагося матеріала, найденнаго въ южной Италіи? При этомъ мы должны имѣть въ виду, что Пиѳагоръ былъ родомъ изъ Самоса и переселился въ южную Италію въ послѣднія времена архаизма; что, слѣдовательно, въ стилѣ перехода отъ архаическаго къ строгому стилю въ южной Италіи, близкомъ къ іонійскому, должны быть отголоски стиля Пиѳагора [4]).

Наконецъ, можемъ ли мы, на основаніи, по возможности, внѣшнихъ данныхъ, приписать Пиѳагору другіе сохранившіеся памятники, и согласуются ли эти памятники съ представленіемъ о Пиѳагорѣ, найденнымъ на основаніи статуи Эрмитажа.

---

[1]) N. H. XXXIV 59=Overbeck Sq. 499. 9.

[2]) *Roschers* Lex. ук. м.

[3]) *Overbeck* Sq. №№ 502, 503, 504.

[4]) Южноиталійскій матеріалъ для изслѣдованія Пиѳагора привлеченъ *Furtwängler'омъ* по поводу неаполитанскаго бюста Діониса, см. Meisterw. стр. 148 л. 686. 3. Intermezzi стр 12. Тутъ же *Furtwängler* обратилъ вниманіе на южноиталійскія терракотты, сближая типъ Röm. Mitt. I табл. 11 къ кругу Пиѳагора на основаніи терракотты изъ Катаніи.

V. Описаніе.

Всѣ изслѣдователи нашей статуи отмѣчали своеобразное смѣшеніе деревянности и строгости съ живымъ движеніемъ ея. Торсъ съ угловатыми и широкими плечами, поднятыми высоко, почти не имѣетъ движенія, но съ нимъ связанъ неожиданный, крутой поворотъ головы вправо и вверхъ, живая игра линій въ прядяхъ волосъ и въ лѣвой рукѣ; особенный характеръ придаетъ статуѣ постановка ногъ, при чемъ лѣвая нога сравнительно сильно отставлена въ сторону, выдвигая носокъ и колѣно. Этотъ мотивъ отличаетъ нашу фигуру отъ всѣхъ одновременныхъ ей статуй эфебовъ: на первый взглядъ статуя Аполлона изъ Помпей въ Неаполѣ [1]) и его повтореніе въ Мантуѣ [2]) близки къ «Гіакинѳу“, но на самомъ дѣлѣ ихъ соединяютъ только признаки строгаго стиля вообще, а въ характерныхъ деталяхъ личнаго стиля онѣ прямо противоположны другъ другу. Постановка свободной отъ тяжести ноги отличается тѣмъ, что уголъ, образуемый ногой ниже колѣна съ плинтусомъ, на Аполлонѣ острѣе, чѣмъ на Гіакинѳѣ; т. е. нога Аполлона больше согнута въ колѣнѣ. Между ними стоитъ въ этомъ отношеніи фигура юноши стиля Критія на Акрополѣ [3]). Остальныя характерныя отличія будутъ отмѣчены нами впослѣдствіи. Тутъ важно для нашего описанія установить связь постановки лѣвой ноги [4])

---

[1]) *Brunn-Bruckmann* № 302.

[2]) *Dütschke* 873.

[3]) Ср. отличное новое изданіе *Schrader'a* Auswahl arch. Marmorsculpturen im Akropolismuseum табл. XVI.

[4]) Было бы крайне интересно и привело бы къ важнымъ результатамъ въ исторіи искусства изслѣдованіе о мотивахъ стоящихъ фигуръ въ античномъ искусствѣ въ родѣ новой книги *Tikkanen'a* Die Beinstellungen in der Kunstgeschichte. Helsingfors 1912 (Acta Societatis Scientiarum Fennicae томъ XLII). *Tikkanen* касается античнаго искусства только поверхностно, но несмотря на это его выводы очень любопытны. См. и весьма интересныя наблюденія въ изданіи Bulle, Der schöne Mensch 1911 passim; эта книга можетъ дать новое основаніе для исторіи античной скульптуры.

съ впечатлѣніемъ, производимымъ всей фигурой. Благодаря этой постановкѣ вся фигура получаетъ особое движеніе вверхъ, которое находитъ себѣ продолженіе въ сильномъ поворотѣ головы. Это легкое движеніе всего тѣла проходитъ и черезъ всѣ его части въ отдѣльности и создаетъ особый личный стиль, выдѣляющій нашу статую изъ современнаго ей искусства. Вездѣ замѣтно стремленіе всѣхъ линій кверху, при чемъ построеніе тѣла въ высшей степени сухо и свободно отъ всякой лишней тяжести. Эта характерная черта особенно ясно выступаетъ, если сравнить нашу фигуру со статуями типа бронзы изъ Лигуріо[1]). Тутъ болѣе сильно выступающій край грудной клѣтки и углубленіе на тѣлѣ подъ ней ясно дѣлитъ фигуру на двѣ части: верхняя часть тѣла покоится на поддерживающей ее нижней части, т. е. преобладаетъ чисто архитектурный принципъ. На нашей статуѣ нѣтъ этого яснаго дѣленія, да и вообще избѣгаются горизонтальныя линіи. Особенно характерно, что горизонтальныя дѣленія мускуловъ живота, «inscriptiones», очень поверхностно обозначены по сравненію со средней вертикальной «linea alba». Далѣе, большіе мускулы груди мало выступаютъ и поэтому, особенно по сравненію со статуями типа бронзы изъ Лигуріо, не даютъ впечатлѣнія тяжеловѣсности; точно также спина трактована такъ, что получается только впечатлѣніе движенія вверхъ; это объясняется тѣмъ, что тутъ нѣтъ того глубоко и отчетливо врѣзаннаго ромба, образуемаго сухожиліями мускуловъ и дающаго ясное дѣленіе спины на верхъ и низъ; всѣ мускулы расположены такъ, что ихъ наиболѣе выступающія линіи примыкаютъ къ вертикали спинного хребта[2]). Какъ на груди мало высту-

---

[1]) *Furtwängler.* Eine argivische Bronze, съ таблицей; развѣ можно соединить атлета Стефана въ Villa Albani въ одну группу съ этой бронзой при полномъ различіи въ пропорціяхъ и постановкѣ?

[2]) На нашей статуѣ, какъ уже отмѣчено, исполненіе спины не отличается тщательностью; но тотъ же принципъ встрѣчается на всѣхъ связанныхъ съ ней по стилю статуяхъ: на „Поллуксѣ“ Лувра и тому под.; см. ниже.

паютъ большіе мускулы, такъ на спинѣ лопатки болѣе плоски по сравненію съ другими статуями той же эпохи и ближе придвинуты къ средней дѣлящей вертикали. Такимъ образомъ вся фигура построена ввысь, мало распространяясь вширь; при такомъ построеніи, конечно, своеобразныя пропорціи съ длинными по сравненію съ тѣломъ ногами являются естественными; и, можетъ быть, можно считать не простой случайностью, что Дурисъ, самосецъ, рисуетъ совершенно похожія фигуры, какъ, напр., на киликѣ въ Лондонѣ съ изображеніемъ пиршества: виночерпій на этомъ киликѣ поразительно близокъ къ профилю статуи Соранцо [1]).

Какъ композиція всей фигуры разсчитана на легкость и свободное движеніе, такъ и всѣ детали трактованы въ томъ же духѣ. Всѣ формы поразительно сухи, особенно замѣтно это на рукахъ во всемъ ихъ протяженіи, начиная съ угловатыхъ плечъ до тонкихъ кистей; — построенію рукъ вполнѣ соотвѣтствуетъ построеніе ногъ, на которыхъ наиболѣе характерны чрезвычайно тонкіе мускулы и продолговатая форма колѣнъ; на тѣхъ мѣстахъ, гдѣ кости лежатъ близко къ кожѣ, линіи костей какъ бы просвѣчиваютъ сквозь нее; сухо трактована и шея, поднимающаяся изъ плечъ подъ прямымъ угломъ.

Своеобразный типъ образуетъ и голова, чрезвычайно маленькая по сравненію съ тѣломъ [2]). Лицо напоминаетъ еще

---

[1]) W. Bl. VI. 10 *Klein* Meistersign. Duris № 7. Въ этой связи важна замѣтка *Furtwängler'a* Aegina 342 сл. о іонійскомъ вліяніи на эгинское искусство; особенно самосское искусство, по его мнѣнію, даетъ наиболѣе близкія аналогіи; то же вліяніе онъ видитъ на пальметкахъ храма въ Локрахъ (Röm. Mitt. V стр. 193 слл.). Что это вліяніе стоитъ въ связи съ появленіемъ Пиѳагора, *Furtwängler* тоже отмѣтилъ, указывая на близость фигуръ эгинскаго храма къ рисункамъ именно *Дуриса*, который по *Dümmler'y* (Bonner Studien стр. 85) былъ самосцемъ. Такимъ образомъ *Furtwängler*, выходя изъ совершенно другихъ предположеній, пришелъ къ тому же выводу, какъ мы съ „Эротомъ Соранцо"; такое совпаденіе едва ли случайно.

[2]) То же самое бросается въ глаза на всѣхъ рисункахъ Дуриса и близкаго къ нему „Pan master'a", реконструированнаго *Beazley*. Этому мастеру и принадлежитъ рисунокъ на великолѣпномъ лекиѳѣ Эрмитажа, изданномъ мною въ Österr. Jahresh. 1913 табл. II, а не самому Дурису; въ этомъ меня убѣдилъ въ устномъ разговорѣ Beazley. О Pan-master см. Journal of hell. st. 1912 стр. 354 слл.

архаическіе типы: глаза расположены плоско и широко открыты; пересѣченіе нижняго вѣка верхнимъ на внѣшнихъ углахъ глазныхъ впадинъ, конечно, надо приписать копіисту, такъ какъ на всѣхъ оригиналахъ этого времени въ углахъ нѣтъ дѣленія тамъ, гдѣ встрѣчается нижнее вѣко съ верхнимъ [1]). Губы—тонки и узки, подбородокъ имѣетъ продолговатую, грушевидную форму совершенно особаго характера; въ профилѣ линія лба слегка отлога. Съ особымъ



Рис. 6. Голова такъ наз. Эрота Соранцо.

вниманіемъ художникъ трактовалъ волосы; правда, они плотно прилегаютъ къ черепу, формы котораго ясно выступаютъ, и въ удивительно тщательномъ исполненіи каждой пряди чувствуется архаическая любовь къ мелкимъ эффектамъ; но для пониманія направленія художника важно схватить его стремленіе его къ болѣе мягкой и реальной передачѣ локоновъ, ниспадающихъ на затылокъ и на лобъ; и то, что изъ общей массы выдѣляются отдѣльные завитки. Прическа встрѣ-

[1]) Особенно рѣзко эта линія проведена на копіяхъ временъ Адріана; см., напр., эрмитажное повтореніе Алкаменова Гермеса Пропилея и ватиканское повтореніе типа „Адониса" *Amelung* Vatikan II № 443 табл. 67.

*

чается на беотійскихъ терракоттахъ и, вѣроятно, дорійскаго происхожденія: проборъ проведенъ отъ одного уха къ другому; оттуда волосы зачесаны на затылокъ и впередъ ко лбу, гдѣ они связаны въ узелъ; передъ ушами ниспадаютъ пряди волосъ [1]).

Первымъ условіемъ для поддержанія нашей гипотезы мы поставили отвѣтъ на вопросъ: соотвѣтствуетъ ли статуя Эрмитажа той, хотя и неясной, характеристикѣ, которую даетъ Ксенократъ устами Плинія и Діогена.

Мы поняли слова Плинія... hic primus nervos.. expressisse въ томъ смыслѣ, что Пиѳагоръ однимъ изъ первыхъ слѣдовалъ натуралистическому направленію времени Персидскихъ войнъ и началъ вникать въ детали анатоміи, воспроизводя на своихъ статуяхъ даже тонкія сухожилія. Дѣйствительно, мы должны были указать на статуѣ Соранцо на замѣчательно тонкое пониманіе именно такихъ деталей на рукахъ и на ногахъ; тутъ, значитъ, мы можемъ отвѣтить вполнѣ утвердительно на поставленный выше вопросъ. Но такъ какъ и на другихъ фигурахъ того же времени, главнымъ образомъ, на скульптурахъ Эгинскаго храма проявляются такія же стремленія, то одно это еще не вполнѣ убѣдительно.

Далѣе Плиній, т. е. Ксенократъ, хвалитъ Пиѳагора за то, что онъ expressisse capillumque diligentius, т. е. что этотъ художникъ, тщательно исполняя волосы, всетаки сумѣлъ придать имъ больше естественности, удовлетворяя такимъ образомъ вкусу приверженцевъ Лисиппа, къ которымъ принадлежалъ и Ксенократъ больше, чѣмъ кто-либо другой изъ его современниковъ. Дѣйствительно, «Гіакинѳъ» отличается крайне тщательнымъ исполненіемъ волосъ, въ которыхъ, несмотря на эту любовь къ детальной обработкѣ, всетаки явно сказывается стремленіе къ большей реальности въ передачѣ ихъ на затылкѣ, надъ лбомъ, передъ ушами. Такъ какъ этой

---

[1]) Объ этомъ была рѣчь уже выше. Беотійское происхожденіе считаетъ вѣроятнымъ *Wolters* Athen. Mitt. 1890, стр. 361, дорійское *Furtwängler* Meisterw. стр. 683.

черты нѣтъ ни на скульптурахъ эгинскаго храма, ни на статуяхъ типа Гармодія и Аристогитона, то эта черта говоритъ дѣйствительно въ пользу нашего предположенія.

Наконецъ, — сужденія, переданныя Діогеномъ: πρῶτος δοκεῖ ῥυθμοῦ καὶ συμμετρίας ἐστοχάσθαι. Эта характеристика менѣе ясна, но, очевидно, болѣе важна въ художественномъ отношеніи, чѣмъ предыдущая. Но статуя Соранцо вполнѣ подходитъ и подъ эту характеристику. Мы должны понять ῥυθμός и συμμετρία спеціально въ смыслѣ Лисиппа. Дѣйствительно, въ нашей статуѣ явно предвосхищено направленіе этого мастера. На Апоксіоменѣ своеобразный ритмъ въ движеніи получается благодаря тому, что движеніе каждой части тѣла вполнѣ самостоятельно, т. е. нѣтъ того единства въ развитіи силъ всѣхъ частей тѣла въ одномъ и томъ же направленіи, какъ у другихъ художниковъ IV вѣка. Статуя Эрмитажа въ болѣе строгомъ, болѣе сдержанномъ видѣ характеризуется тѣмъ же ритмомъ. Такъ же какъ на Апоксіоменѣ, нога отставлена въ сторону такъ, что колѣно не вогнуто во внутрь; такъ же голова повернута въ сторону, противоположную этой ногѣ, такъ же свободно отдѣляется рука отъ тѣла съ особой функціей. Подъ словомъ συμμετρία, какъ было сказано, Ксенократъ понимаетъ пропорціональную систему Лисиппа; Пиѳагоръ, по его свидѣтельству, впервые приблизился къ ней. Дѣйствительно, статуя Эрмитажа, въ противоположность эгинскимъ скульптурамъ, аттическому типу Мирона, пропорціямъ аргосской школы, представителемъ которой можемъ считать для эпохи строгаго стиля Аполлона Помпейскаго, стремится къ болѣе легкой постановкѣ, къ пропорціямъ, болѣе близкимъ къ системѣ Лисиппа, удлинняя ноги, сокращая величину головы по отношенію къ тѣлу.

Такимъ образомъ, мы можемъ сказать, что, дѣйствительно, представленіе, которое даетъ намъ о художественномъ вкусѣ Пиѳагора «Эротъ Соранцо», вполнѣ совпадаетъ съ характеристикой, данной Пииніемъ и Діогеномъ на основаніи сужденій Ксенократа.

Но, въ виду не полной ясности толкованія этихъ сужденій, мы поставили второй вопросъ: насколько стиль статуи Соранцо отражается на произведеніяхъ прикладного искусства въ южной Италіи эпохи перехода отъ архаическаго къ строгому стилю, такъ какъ несомнѣнно такая значительная въ художественномъ отношеніи личность, какъ Пиѳагоръ, должна была имѣть также вліяніе на искусство той страны, въ которой онъ преимущественно работалъ.

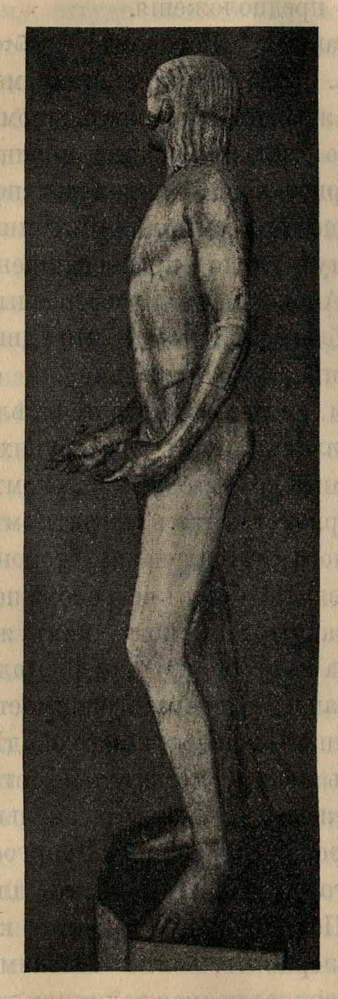


Рис. 7. Эротъ Соранцо. Имп. Эрмитажъ.

Ближайшую аналогію къ нашей статуѣ представляетъ рельефъ изъ терракотты, найденный близъ Розарно въ Калабріи, т. е. недалеко отъ Регія [1]). Хорошо сохранившійся памятникъ, вѣроятно, вотивная табличка, изображаетъ Гермеса съ петасомъ на головѣ и керикіемъ въ правой рукѣ, на спину наброшена хламида; тѣло изображено въ профиль; передъ нимъ стоитъ Афродита, одѣтая въ хитонъ съ тонкими складками и плащъ, покрывающій правое плечо; на головѣ ея— стефана, украшенная розет-

[1]) Ann. dell'Ist. 1867 Tav. d'agg. D=Roschers Lex. I. 1. стр. 1351. Другой экземпляръ, найденный въ эпизефирійскихъ Локрахъ, очевидно, оттиснутъ изъ той же формы. *Orsi* Boll. d'arte 1909 III стр. 417 рис. 12. Оттискъ этой статьи, которая была мнѣ неизвѣстна, любезно предоставилъ мнѣ Л. А. Моисеевъ. Лучшее изображеніе рельефа изъ Розарно согласно любезному указанію Б. В. Фармаковскаго издано у *Farnell* The cults of greek states II табл. 48.

ками, въ правой рукѣ она держитъ цвѣтокъ; на локтѣ этой же руки стоитъ Эротъ, держащій въ лѣвой рукѣ лиру (рис. 8). Особенно бросается въ глаза поразительное сходство головы Эрота съ головой нашей статуи; конечно, она слишкомъ мала, чтобы судить о линіяхъ профиля, но трактовка волосъ черта въ черту сходится съ «Гіакинѳомъ»: наиболѣе убѣдительны — линіи прядей на затылкѣ. Этого поразительнаго сходства было бы довольно, чтобы

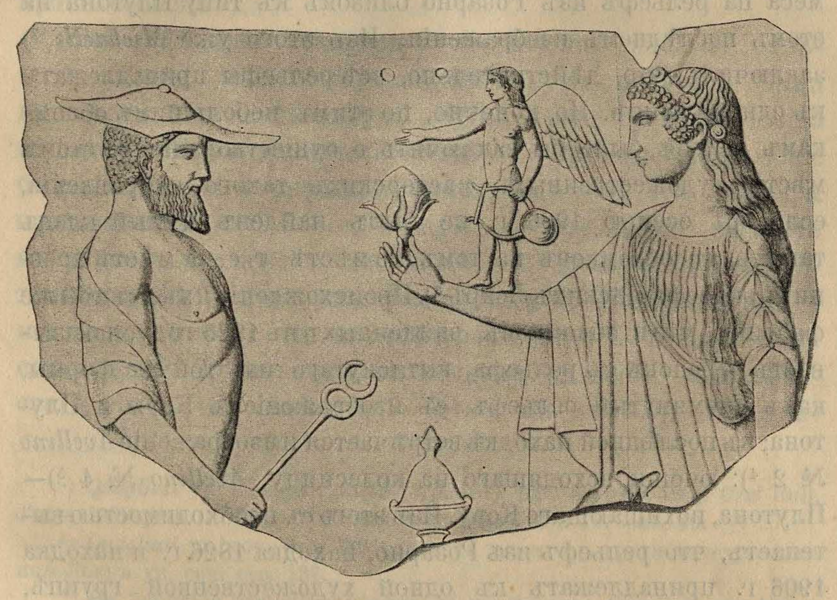


Рис. 8. Рельефъ изъ Розарно.

приписать оба памятника одному и тому же художественному направленію; но, кромѣ того, и профиль тѣла статуи Эрмитажа вполнѣ совпадаетъ съ профилемъ Гермеса. Такое совпаденіе не можетъ быть случайнымъ. Возникаетъ, однако, вопросъ, можно ли, дѣйствительно, считать этотъ рельефъ произведеніемъ мѣстнаго искусства. Но и этотъ вопросъ рѣшается положительно съ большой долей вѣроятія. Уже издатель этого рельефа указалъ на близкую связь его съ рельефами, найденными *Avellino* въ Локрахъ въ 1825 и

изданными имъ же въ 1847 году, однако, безъ описанія [1]). Среди найденныхъ имъ обломковъ встрѣчается, дѣйствительно, фрагментъ съ изображеніемъ женщины съ вазой (?) въ рукѣ, на головѣ которой надѣта точно такая же діадема съ розетками; тотъ же профиль и очень похожая трактовка волосъ появляется на другомъ рельефѣ, изображающемъ Плутона, похищающаго Персефону, и на третьемъ съ изображеніемъ Персефоны, сидящей возлѣ Плутона; типъ Гермеса на рельефѣ изъ Розарно близокъ къ типу Плутона на этомъ послѣднемъ изображеніи. Изъ этого уже *Michaelis* [2]) заключилъ, что, дѣйствительно, всѣ рельефы принадлежатъ къ одной группѣ. Но, конечно, по этимъ небольшимъ обломкамъ нельзя было бы заключить о существованіи на этомъ мѣстѣ художественныхъ мастерскихъ такого направленія, если бы осенью 1906 г. не былъ найденъ цѣлый кладъ такихъ же обломковъ на томъ же мѣстѣ, т. е. на мѣстѣ древнихъ эпизефирійскихъ Локръ [3]). Происхожденіе ихъ изъ той же фабрики, что и обломковъ, найденныхъ въ 1825 году, доказываетъ черепокъ съ рельефа, вытиснутаго изъ той же формы, какъ упомянутый рельефъ съ изображеніемъ Коры и Плутона; въ послѣдней находкѣ встрѣчается и изображеніе *Avellino* № 2 [4]): юноши, всходящаго на колесницу, *Avellino* № 4 [5])— Плутона, похищающаго Кору. Изъ этого съ необходимостью вытекаетъ, что рельефъ изъ Розарно, находка 1826 г. и находка 1906 г. принадлежатъ къ одной художественной группѣ,

---

[1]) Bull. arch. nap. V (№ LXXXI) Табл. V. Тутъ изображены 6 обломковъ рельефовъ, которые, повидимому, всѣ стоятъ въ связи съ культомъ Деметры; толкованіе трехъ изъ нихъ ясно: № 1. Плутонъ и Персефона на тронѣ, № 4 Похищеніе Персефоны Плутономъ, № 5 Гермесъ.

[2]) Ann. dell' Ist. 1867 стр. 95 сл.

[3]) см. *Quagliati* Relievi votivi archaici in terracotta di Lokroi Epizephyrioi въ Ausonia III (1909) стр. 136 слл. *Orsi* Locri Epizefiri Bull. d'arte 1909, стр. 406 слл. Краткія замѣчанія по поводу раскопокъ: въ Gazette des Beaux-Arts, 1911 стр. 249 слл. American Journal of archaeology 1910 стр. 375, Philologus 1910 стр. 114. Revue des études grecques 1910 стр. 213.

[4]) *Quagliati* рис. 27.

[5]) *Quagliati* рис. 24=*Orsi* рис. 37. Avellino № 2 кромѣ того является и у *Orsi* рис. 10.

къ которой мы должны, на основанiи рельефа изъ Розарно, отнести и статую Соранцо. Эта фигура, кромѣ того, имѣетъ и близкое отношенiе къ рельефамъ находки 1906 г.; то же своеобразное движенiе руки мы находимъ на изображенiяхъ убѣгающихъ дѣвушекъ [1]), тотъ же типъ головы, то же тонкое и сухощавое построенiе тѣла юноши, похищающаго женщину. Эти рельефы кромѣ того исполнены изъ мѣстной глины, такъ что не можетъ быть сомнѣнiя въ мѣстѣ ихъ происхожденiя [2]).

Еще на одно возможное возраженiе остается отвѣтить: формы, изъ которыхъ вытиснуты рельефы, были привезены изъ какой-нибудь другой части греческаго мiра и использованы мѣстными гончарами [3]). Такое возраженiе было бы вполнѣ справедливымъ, если бы эти рельефы представляли собою отдѣльную группу безъ аналогiй въ другихъ отрасляхъ искусства. Но тутъ важно обстоятельство, отмѣченное уже *Amelung*'омъ [4]), *Rodenwaldt*'омъ [5]) и *von Salis*'омъ [6]), что къ этимъ рельефамъ по стилю своему совершенно примыкаютъ знаменитые рельефы «Людовизскаго трона» въ Museo delle Terme въ Римѣ [7]). Дѣйстви-

---

[1]) *Quagliati* ук. соч. рис. 21,22 (стр. 161), рис. 33 (стр. 180). *Orsi* Bull. d'arte 1909 рис. 35. Ср. по мотиву и *Quagliati* стр. 187 рис. 40.

[2]) *Quagliati* ук. соч. стр. 138, глина та же, что у другихъ терракоттъ изъ Локръ ук. соч. стр. 137.

[3]) На iонiйскiе элементы правильно указываетъ *Qnagliati* стр. 138.

[4]) *Helbig-Amelung* II стр. 76.

[5]) Jahrb. 1913 стр. 322, прим. 1.

[6]) Устное сообщенiе 1911 г.

[7]) Bull. comm. 1887 табл. XV, XVI. Ant. Denkm. hgb. vom arch. Jnst. II табл. 67. *Helbig-Amelung* II № 1286. Детали изображены въ статьѣ *Studniczka* Jahrb. d. arch. Jnst. 1911 стр. 50 слл. Мы тутъ имѣемъ въ виду только памятникъ Людовизскаго музея, а не сходный съ нимъ, прiобрѣтенный Museum of fine arts въ Бостонѣ. *Studncizka* въ выше упомянутой статьѣ подробно разбираетъ его, и роскошное изданiе въ Ant. Denkm. III табл. 7, 8, дѣлаетъ возможнымъ дальнѣйшее его изслѣдованiе. Конечно, вопросъ относительно подлинности этого памятника еще не рѣшенъ. Уже сейчасъ послѣ прiобрѣтенiя его бостонскимъ музеемъ и изданiя его въ Bulletin этого музея у меня возникли подозрѣнiя въ подлинности, и изъ разговоровъ съ нѣкоторыми другими учеными я вынесъ впечатлѣнiе, что мои со-

тельно, нельзя отрицать ближайшаго родства между головой Афродиты и типомъ сидящей Коры изъ Локръ; та же трактовка волосъ, тотъ же профиль встрѣчаются тутъ и тамъ; очень характерна далѣе трактовка отворота хитона Горы на лѣвой сторонѣ Афродиты, она встрѣчается на Афродитѣ рельефа изъ Розарно, на фигурѣ героизированной умершей изъ Локръ. Мотивъ плаща, поддерживаемаго Горами, встрѣчается также въ Локрахъ [1]). Но можно справедливо возразить, что рельефы Людовизскаго трона по стилю гораздо развитѣе, что тутъ уже совершенно исчезли слѣды архаизма въ трактовкѣ складокъ одежды, въ исполненіи волосъ, въ стилизаціи глаза; что не можетъ же быть, чтобы такой стиль развился на ремесленныхъ терракоттовыхъ рельефахъ и отсюда перешелъ въ монументальную скульптуру. Однако, въ отвѣтъ на такое возможное и само по себѣ справедливое возраженіе мы должны указать на серію мраморныхъ рельефовъ, най-

---

мнѣнія раздѣляются и ими. Публично, однако, одинъ только *Ernest Gardner* въ Journal of hell. st. 1913 стр. 73 слл. возражалъ *Студничкѣ*, указывая на то, что бостонскій памятникъ по качеству безъ сомнѣнія стоитъ несравненно ниже Людовизскаго. *Studniczka* ссылается на свидѣтельства ряда знатоковъ, какъ *Hauser'а*, которые видѣли оригиналъ и убѣдились въ подлинности его. Зная памятникъ только по воспроизведеніямъ, я могу лишь высказать убѣжденіе, что онъ во всякомъ случаѣ не сдѣланъ мастеромъ людовизскаго трона; если онъ античенъ, то возможно лишь предположеніе, высказанное *Buschor*'омъ въ разговорѣ со мной, что онъ сдѣланъ въ позднее время, въ эпоху императоровъ, какъ панданъ къ знаменитому памятнику. Я долженъ, однако, обратить вниманіе на детали, говорящія прямо за то, что этотъ памятникъ—поддѣлка: Эротъ въ срединѣ главной композиціи воспроизводитъ типъ, близкій къ Анадумену Фарнезскому; на него посажена голова съ „архаистической улыбкой“; такой улыбки нѣтъ ни на одномъ архаическомъ и даже ни на одномъ архаистическомъ памятникѣ; ближайшія аналогіи—готическія фигуры въ родѣ ангела на главномъ порталѣ собора въ Bourges, ангеловъ на фасадѣ собора въ Reims и под.! Рисунокъ груди въ полный фасъ на той же сторонѣ также совершенно неантиченъ и можетъ быть объясненъ только какъ подражаніе непонятымъ древнимъ образцамъ. Однако, признаюсь, что опредѣленное сужденіе можетъ быть высказано лишь на основаніи изслѣдованія самого оригинала, поэтому я ограничиваюсь только этими замѣчаніями.

[1]) Ausonia III стр. 212, рис. 60.

денныхъ также въ Италіи и представляющихъ собою ближайшихъ предшественниковъ Людовизскаго трона. Лучшіе изъ нихъ—стела въ Villa Albani близъ Рима съ изображеніемъ героизированной умершей со своей семьей, такъ называемая Ino Leukothea [1]), и стела во дворцѣ консерваторовъ въ Римѣ [2]), отнесенныя сюда уже *Amelung*'омъ [3]). На этихъ рельефахъ встрѣчается точно такая же трактовка лица и волосъ, исполненіе складокъ съ характерной стилизаціей рукава хитона, та же изысканность въ деталяхъ, сопряженная съ сравнительно легкими для этого стиля движеніями. Если, однако, мы можемъ установить группу памятниковъ монументальной скульптуры, которая развивается постепенно и послѣдовательно отъ архаическаго стиля къ строгому, если къ этой скульптурѣ примыкаетъ стоящая въ зависимости отъ нея художественная промышленность, если, наконецъ, эти памятники найдены въ Италіи и часть ихъ по своему матеріалу навѣрное сдѣлана на мѣстѣ, а мы съ другой стороны знаемъ о художественной жизни этого края въ эпоху персидскихъ войнъ, то мы не можемъ не видѣть въ этой художественной группѣ представителей мѣстнаго художественнаго направленія. Принадлежность статуи Соранцо къ этой художественной группѣ доказываетъ его сходство съ терракоттовыми рельефами; подтверждается же это сопоставленіе ближайшимъ родствомъ профиля его съ профилемъ Афродиты [4]). Сравненіе обѣихъ головъ (рис. 9, 10) можетъ быть проведено черта въ черту: подбородокъ немного выдается, углубленіе подъ нижней губой незначительно, губа сама тонка и мало выступаетъ, линія отъ лба къ носу образуетъ прямую, съ которой линія нижней части профиля образуетъ тупой уголъ; плоско лежащій глазъ широко открытъ, наверху и внизу вѣки образуютъ дуги; уголъ, образуемый профилемъ верхней части черепа съ линіей лба—тупой, приближается, однако,

---

[1]) *Brunn-Bruckmann* 228.

[2]) *Brunn-Bruckmann* 417 a.

[3]) *Helbig-Amelung* II³ № 1863.

[4]) См. детальное изображеніе въ текстѣ къ *Brunn-Bruckmann* табл. 581.

къ прямому; какъ характерную деталь упомянемъ форму уха съ широкой плоскостью наверху.

Такимъ образомъ, мы можемъ считать установленнымъ, что статуя Соранцо принадлежитъ къ художественному направленію, господствующему въ южной Италіи въ эпоху персидскихъ войнъ.

Мы должны, однако, идти дальше и къ этому вопросу присоединить другой: откуда появился этотъ стиль? такъ



Рис. 9. Эротъ Соранцо.
Имп. Эрмитажъ.

какъ, разумѣется, невозможно предположить совершенно самостоятельнаго развитія южно-италійскаго искусства.

Рельефъ такъ называемой «Ino Leukothea» указываетъ намъ дорогу [1]). Типъ ея лица съ длинными прядями волосъ, покрывающими затылокъ и ниспадающими на грудь, имѣетъ аналогію на такъ называемомъ памятникѣ Гарпій въ Ксанѳѣ [2]); и это не случайное совпаденіе: и въ трактовкѣ одежды мы встрѣчаемъ тутъ ближайшее сходство,

---

[1]) Связь съ ѳасосскими памятниками отмѣтилъ уже *Amelung* по поводу рельефа въ Villa Albani *Helbig-Amelung* № 1863.

[2]) *Brunn-Brucktmann* табл. 146.147

повторяется и характерная форма рукава, которую *Michaelis* при разборѣ рельефа изъ Розарно считалъ типичною для стиля этихъ южно-италійскихъ терракоттъ. Стиль фигуръ ксанѳскаго памятника распространился и на сѣверъ: рельефы изъ Ѳасоса въ Луврѣ [1]) съ изображеніемъ Гермеса съ харитами и Аполлона съ нимфами принадлежатъ къ такому же типу, надгробная стела Филиды съ Ѳасоса [2]) очень близка къ такъ называемой Ино и, наконецъ, близкая аналогія къ



Рис. 10. Голова Афродиты съ «трона Людовизи».
Римъ. Museo delle Terme.

статуѣ Соранцо—Гермесъ упомянутаго рельефа. Тутъ мы встрѣчаемъ тѣ же характерныя, вытянутыя пропорціи, тѣ же тонкія колѣни, какъ на статуѣ Эрмитажа [3]).

---

[1]) *Brunn-Bruckmann* табл. 61.

[2]) *Brunn-Bruckmann* 232a. Очень близокъ и рельефъ изъ Фарсала *Brunn-Bruckmann* табл. 58 и стела въ Villa Albani въ Римѣ *Brunn-Bruckmann* табл. 516 в.

[3]) Любопытно и большое сходство съ головой Пентесилеи на извѣстномъ киликѣ *Furtwängler-Reichhold* таб. 6, который стоитъ въ ближайшей связи съ искусствомъ школы ѳасосца Полигнота; ср. особенно трактовку волосъ на «Эротѣ».

Резюмируемъ: статуя Соранцо принадлежитъ къ художественному направленію, развившемуся на іонійскомъ востокѣ и перенесенному въ южную Италію въ эпоху поздняго архаизма между 500—490 г.г.; тутъ это направленіе получило дальнѣйшее развитіе и повліяло также на мѣстную керамику. Съ другой стороны, мы знаемъ, что Пиѳагоръ былъ родомъ съ о. Самоса и переселился въ южную Италію около 496 г., гдѣ онъ составилъ себѣ славу. При такихъ обстоятельствахъ мы не можемъ не ставить въ связь его «puer mala ferens» съ нашимъ «Гіакинѳомъ» съ яблоками въ рукахъ [1]).

Такимъ образомъ, мы стали на сравнительно твердую почву для опредѣленія стиля Пиѳагора. Но недостаточно, конечно, одной фигуры, чтобы судить о немъ. Мы должны имѣть въ виду, что Пиѳагоръ начинаетъ работать въ эпоху архаизма; что онъ выросъ въ сферѣ условныхъ формъ и дожилъ до 440 года, приблизительно, т. е. что онъ былъ свидѣтелемъ и, судя по словамъ Ксенократа, ближайшимъ сподвижникомъ громаднаго художественнаго переворота этого времени, создавшаго новое искусство.

Поэтому мы должны постараться попасть на слѣдъ другихъ его произведеній, оставляя пока въ сторонѣ первую статую его, которую мы могли опредѣлить какъ таковую. Сравненіе съ нимъ впослѣдствіи должно будетъ дать подтвержденіе выводамъ, сдѣланнымъ независимо отъ него. При этомъ мы будемъ по возможности держаться тѣхъ произведеній, которыя по внѣшнимъ признакамъ могутъ быть ему приписаны, не касаясь пока его знаменитыхъ атлетовъ, которые по большей части не охарактеризованы подобнымъ образомъ.

---

[1]) Къ сожалѣнію, нѣтъ хорошаго воспроизведенія торса, найденнаго на о. Самосѣ и близкаго къ нашей статуѣ по словамъ *Wiegand*'а. Находка торса на Самосѣ, конечно, какъ нельзя лучше подтверждаетъ нашу теорію. Athen-Mitt. 1900 стр. 164.

Глава третья.

Другія произведенія Пиѳагора.

I. Европа на быкѣ и киѳаредъ.

Европа на быкѣ, бронзовая статуя въ Тарентѣ, принадлежала къ наиболѣе извѣстнымъ произведеніямъ Пиѳагора. Эта статуя особенно важна для насъ тѣмъ, что самъ мотивъ въ скульптурѣ воспроизводится только тутъ, значитъ, даетъ тотъ внѣшній признакъ, о которомъ мы не разъ говорили.

Довольно плохая римская копія съ такой группы, передающая лишь главнѣйшія черты оригинала, была найдена въ развалинахъ римскаго театра въ Гортинѣ и находится нынѣ въ Лондонѣ, въ Британскомъ музеѣ [1]), *Murray* [2]) видѣлъ въ ней повтореніе знаменитой статуи Пиѳагора, но его мнѣніе не было принято другими учеными; объ этой гипотезѣ умалчивали всѣ изслѣдователи, за исключеніемъ *Lechat* [3]), который въ видѣ возраженія противъ этой комбинаціи приводитъ слѣдующіе доводы: „L'hypothèse n'est bonne qu'à être écartée, le marbre de Gortyne ayant un caractère de raideur et de dûreté manifestement trop archaique pour une oeuvre de Pythagoras».

---

[1]) *A. H. Smith.* A catalogue of sculpture III № 1535. Табл. I. Статуя, къ сожалѣнію, находится въ кладовой Британскаго музея; благодаря любезности *A. H. Smith'a* я могъ изслѣдовать ее подробно и получить снимки съ нея. Реставраци и литература указаны въ каталогѣ.

[2]) History of greek sculpture стр. 210; рисунокъ 40 на пред. стр.

[3]) Pythagoras стр. 30.

Такіе доводы, конечно, никакого значенія не имѣютъ. *Lechat* никакъ не датируетъ статуи и совершенно забываетъ, что Пиѳагоръ выросъ на почвѣ архаизма, и что слѣды этого стиля мы даже a priori должны у него предпола-



Рис. 11. Статуя Европы.
Лондонъ.

гать. Но пока мы ничего не знаемъ о стилѣ этого мастера и можемъ установить его только на основаніи памятниковъ.

Героиня изображена сидящей на быкѣ въ почти фронтальномъ положеніи; правая рука ея сохранилась на шеѣ быка, за которую она держалась, лѣвая была поднята и держала плащъ. Она одѣта въ хитонъ, подпоясанный на вышинѣ края грудной клѣтки, ноги покрыты плащемъ, ко-

торый позади толстыми складками лежитъ на спинѣ быка; часть его лѣвой рукой поднята вверхъ, покрывая спину; ступни ногъ, руки и голова отломаны. Быкъ изображенъ несущимся по волнамъ океана. Переднія ноги отломаны,



Рис. 12. Статуя Европы.
Лондонъ.

онѣ были выставлены впередъ, причемъ эта часть тѣла поддерживается кускомъ мрамора, на которомъ высокимъ рельефомъ изваяны два дельфина; этотъ кусокъ мрамора такимъ образомъ обозначаетъ волну, какъ такой же кусокъ подъ ногами Ники Пэонія [1]) обозначаетъ облако, такую

---

[1]) *Brunn-Bruckmann* 444. 445.

же мысль мы замѣчаемъ и на Нереидахъ Ксанѳскаго памятника [1]).

Статуя датируется довольно легко. Ея зависимость отъ архаической традиціи отмѣтилъ уже *Lechat*. Но французскій ученый не обратилъ вниманія на стилизацію одежды. Толстыя, грубоватыя складки плаща на спинѣ быка совершенно сходны со складками на фигурахъ фронтоновъ олимпійскаго храма Зевса [2]) и на близкихъ къ нимъ произведеніяхъ; тутъ и находятъ себѣ ближайшія аналогіи спускающіяся сверху широкія складки плаща. Почти совершенно одинакова трактовка этой части одежды на Ніобидѣ въ Banco Commerciale въ Миланѣ [3]), которую della Seta датируетъ слишкомъ позднимъ временемъ [4]); очень сходны и складки на типѣ сидящаго Гермеса, сохранившагося въ двухъ экземплярахъ: въ Аѳинахъ [5]) и въ Palazzo Corsini [6]). На головѣ быка для датировки важны толстые выступы надъ глазами, напоминающіе голову Марсія Мирона [7]); тутъ они, однако, трактованы свободнѣе; короткіе завитки волосъ на головѣ стилизованы, какъ на такъ называемомъ портретѣ Писистрата въ Эрмитажѣ [8]). Такимъ

---

[1]) *Brunn-Bruckmann* 211—213. Изображеніе человѣческой фигуры въ такомъ движеніи, т. е. летящей по воздуху, вообще интересовало іонійское искусство; стоитъ только упомянуть о Никѣ Архерма и Миккіада. Ниже намъ придется указать на другія аналогіи изъ іонійскаго круга — милосскія терракотты. Надѣемся, что въ скоромъ будущемъ будетъ разрѣшенъ вопросъ о датировкѣ наиболѣе выдающихся представителей этого направленія: Ники и Нереидъ. Бóльшая часть ученыхъ склоняется къ поздней датѣ: къ концу V в.; что Ника—старше, не разъ доказывали; о памятникѣ Нереидъ см. Экскурсъ I.

[2]) Въ особенности на такъ наз. «Миртилѣ» Olympia III табл. XV, Ѳесеѣ—ук. соч. табл. XXVI. На группѣ лапиѳа съ кентавромъ ук. соч. табл. XXVIII-2; на женщинѣ въ группѣ съ лапиѳомъ ук. соч. табл. XXX.

[3]) Ausonia II (1907) рисунокъ на стр. 7.

[4]) *A. della Seta* относитъ ее ко времени 450—425-го г. Ausonia II стр. 12.

[5]) Athen. Mitt. 1912 табл. XIII.

[6]) *Arndt-Amelung* E.-A. 318.

[7]) Экземпляръ въ собраніи Barracco: *Helbig-Barracco* табл. 37. 37a. *Helbig-Amelung* I³ № 1104.

[8]) Киз. 68 = Вальдг. 143.

образомъ статуя датируется приблизительно второй четвертью V в., т. е. какъ разъ временемъ Пиѳагора. Римская копія со статуи Европы на быкѣ времени Пиѳагора уже могла бы быть поставлена въ связь со статуей этого мастера; но мы должны, конечно, остерегаться преждевременныхъ заключеній. Стиль статуи, однако, имѣетъ и личныя черты, которыя даютъ болѣе твердое основаніе для ея опредѣленія. Плащъ, покрывающій ея колѣна, образуетъ своеобразныя складки: между ногами и колѣнами онѣ образуютъ дуги, а ниже опускаются вертикальными линіями, стоящими подъ прямымъ угломъ къ упомянутымъ дугамъ. Эта система на гортинской копіи намѣчена грубо, но, очевидно, правильно передаетъ оригиналъ, такъ какъ не прибавлено никакихъ лишнихъ деталей. Такой же вкусъ, стремленіе къ изысканно изящнымъ формамъ, сказывается и въ томъ, какъ накинутъ плащъ у лѣваго колѣна: онъ не спускается прямо внизъ, а сдвинутъ немного въ сторону и потомъ только ниспадаетъ, образуя съ горизонтальными складками прямой уголъ. Слѣды этого стиля *Murray* [1]) видѣлъ на метопѣ изъ Селинунта, на которой изображена Аѳина, поражающая гиганта [2]); укажемъ еще на плащъ Зевса на метопѣ съ изображеніемъ ἱερὸς γάμος [3]); но гораздо важнѣе, что одинъ изъ терракоттовыхъ рельефовъ изъ Локръ даетъ еще болѣе близкую аналогію: на немъ изображена Афродита, стоящая на колесницѣ и поднимающая плащъ лѣвой рукой [4]); линіи плаща тутъ такъ же извилисты какъ и тамъ. Самое же близкое родство имѣетъ съ этимъ стилемъ другой памятникъ, найденный въ тѣхъ же Локрахъ: скульптуры съ храма, найден-

---

[1]) History стр. 211

[2]) *Benndorf* Metopen von Selinunt табл. V, *Brunn-Bruckmann* 289 a.

[3]) *Benndorf* ук. соч. табл. VIII, Brunn-Bruckmann 290a. Что селинунтскія метопы дѣйствительно мѣстнаго происхожденія, доказываетъ поразительное сходство метопы Brunn-Bruckmann 291a съ рельефомъ изъ Локръ Orsi Bull. d'arte 1909 рис. 9.

[4]) Ausonia III стр. 189 рис. 41.

ныя *Orsi* и изданныя *Petersen*'омъ [1]). Тутъ изображенъ Діоскуръ, спускающійся съ лошади, которая поддерживается тритономъ. Композиція, конечно, позднѣе и свободнѣе, но идея та же: какъ тамъ дельфины поддерживаютъ быка, такъ здѣсь тритонъ — лошадь [2]). Далѣе на тритонѣ замѣчается та же система въ расположеніи складокъ, какъ на Европѣ: къ большимъ, дугообразнымъ линіямъ главныхъ складокъ проведены другія перпендикулярно къ нимъ внизъ и въ сторону. Эти особенности, къ сожалѣнію не отмѣченныя *Murray*, подтверждаютъ его гипотезу, такъ какъ такимъ образомъ ясно, что копія изъ Гортины передаетъ статую не только времени Пиѳагора, но и стиля, распространеннаго въ той мѣстности, въ которой онъ работалъ и имѣлъ, вѣроятно, большое вліяніе. Наконецъ, подобно тому, какъ мы для статуи Соранцо могли отмѣтить дальнѣйшую связь съ іонійскимъ востокомъ, такъ и тутъ мы можемъ установить родственныя идеи въ кругѣ іонійскаго искусства. Мы уже указали на Нереидъ памятника въ Ксанѳѣ, на Нику Пэонія, стоящую, безъ сомнѣнія, подъ іонійскимъ вліяніемъ; прибавимъ еще милосскіе терракоттовые рельефы, которые имѣютъ очень похожіе мотивы: Персей скачетъ на конѣ, поддерживаемомъ обезглавленной Медузой [3]), Беллерофонтъ—также на конѣ поддерживаемомъ химерой [4]).

Статуя Европы мы можемъ такимъ образомъ съ большой долей вѣроятія приписать Пиѳагору, нѣтъ, однако, возможности сравнивать ее съ „Гіакинѳомъ“ Соранцо. Но мы можемъ тутъ привлечь еще одно произведеніе, которое даетъ общую почву для сравненія.

---

[1]) Röm. Mitt. 1890 табл. IX. Ant. Denkm. hgb. vom Deutschen Arch. Inst. I табл. 52.

[2]) Въ керамикѣ встрѣчается подобный мотивъ: см. фигуру всадника, конь котораго поддерживается сфинксомъ, найденную въ эпизефирійскихъ Локрахъ Not. degli scavi 1911 стр. 42 слл. рис. 33 слл. съ реконструкціей на стр. 46 рис. 36.

[3]) *Millingen* Ancient uned. mon. Табл. II.

[4]) *Millingen* ук. соч. таблица III.

Киөаредъ въ собраніи бронзъ Императорскаго Эрмитажа.

Статуэтка юнаго киөареда, вышиною въ 12 сантиметровъ [1]), найдена въ 1863 г. близъ Янины, откуда она была пріобрѣтена Имп. Эрмитажемъ и впервые издана *Stephani* [2]). Лира не сохранилась, но мы должны предположить ее въ лѣвой рукѣ юноши, такъ какъ въ правой сохранился плектръ, а въ лѣвомъ сосцѣ углубленіе для штифтика, при помощи котораго отлитая отдѣльно лира была прикрѣплена. Статуэтка отличается замѣчательно тонкой работой, особенно въ волосахъ, и безъ сомнѣнія передаетъ оригиналъ съ большой точностью. Низъ ея не обработанъ; тутъ она была прикрѣплена къ сидѣнію, вѣроятно, скалѣ или βῆμα. Мотивъ очень своеобразенъ; юноша, собственно говоря, не сидитъ, а скорѣе примостился, причемъ онъ носкомъ правой ноги упирается въ землю; изображенъ, слѣдовательно, мотивъ моментальный: лѣвая нога виситъ свободно, ступня изогнута внизъ. Голова наклонена въ сторону лиры, ротъ слегка пріоткрытъ, какъ бы для пѣнія. Волосы плотно прилегаютъ къ черепу и только по краямъ болѣе толстыми прядями отчесаны по направленію къ затылку. Плащъ покрываетъ нижнюю часть тѣла. Личный стиль чувствуется въ трактовкѣ складокъ и волосъ. Между ногами складки образуютъ дугообразныя линіи, ниже колѣнъ перпендикулярно къ нимъ проведены внизъ другія; наверху же, особенно позади, онѣ образуютъ толстыя массы. Этотъ стиль не только напоминаетъ стиль Европы, но въ высшей степени близокъ къ нему; и это не случайность: Мы привели какъ ближайшую аналогію діоскура изъ Локръ для трактовки одежды; сравненіе того же памятника съ нашей бронзой указываетъ на дальнѣйшую близкую связь между ними. Какъ тамъ, такъ и здѣсь передается моментальное движеніе; тамъ діоскуръ спускается съ лошади, тутъ киөа-

---

[1]) № 607а.

[2]) Отчетъ Имп. Арх. Комм. за 1867 г. стр. 49. 152.

редъ слегка примостился къ скалѣ, еле касаясь почвы пальцами одной ноги; при этомъ совершенно одинаково



Рис. 13. Киѳаредъ.
Бронза въ Имп. Эрмитажѣ.

поставлены ноги, раздвинуты колѣна, разставлены ступни; даже такія детали какъ изгибъ лѣвой ноги, форма ногъ съ широкимъ основаніемъ у пальцевъ совер-

шенно совпадаютъ. Такое сходство не можетъ быть случайнымъ; оно связываетъ киөареда съ той же группой памятниковъ. Въ этой связи упоминаніе статуи киөареда Пиөагора



Рис. 14. Киөаредъ.
Бронза въ Имп. Эрмитажѣ.

у Плинія получаетъ особый интересъ; мѣшаетъ только одно: мотивъ киөареда слишкомъ часто встрѣчается. Но тутъ мы можемъ указать на анекдотъ, переданный Плиніемъ и

Аѳинеемъ", что ... „aurum a fugiente conditum sinu ejus celatum esset"; мы уже говорили о значеніи этого анекдота; онъ намъ



Рис. 15. Киѳаредъ.
Бронза въ Имп. Эрмитажѣ.

сообщаетъ, что на плащѣ фигуры былъ особый sinus, который далъ поводъ къ этому анекдоту; и вотъ на спинѣ нашей статуэтки изъ толстой массы складокъ выдается такой sinus

значительной, сравнительно, глубины. Такимъ образомъ, самыя вѣскія данныя говорятъ и тутъ за стиль Пиѳагора.

Статуя Европы не можетъ быть отдѣлена по характернымъ чертамъ стиля отъ киѳареда. Этого послѣдняго, однако, мы можемъ сравнить съ „Гіакинѳомъ" Соранцо. Оказывается, что стилизація тѣла очень близка; ясно видно и на бронзѣ, что все тѣло построено ввысь; несмотря на сильный наклонъ, мускулы на спинѣ сгруппированы такъ, что главнѣйшія линіи устремлены вверхъ, и всѣ формы, которыя могли бы дать горизонтальное дѣленіе, сокращены; особенно характерно, что и лопатки сохраняютъ формы „Гіакинѳа". На того же автора указываютъ и детали формы правой руки и ея изысканный изгибъ, трактовка волосъ на черепѣ, маленькіе завитки, выступающіе изъ общей массы, повторяются тутъ и тамъ; даже формы лица, насколько можно судить по бронзѣ маленькихъ размѣровъ, совершенно одинаковы.

Такимъ образомъ фигуры, опредѣленныя совершенно независимо отъ „Гіакинѳа" какъ произведенія Пиѳагора, подтверждаютъ сдѣланный нами выводъ относительно Гіакинѳа. Съ другой стороны различій между фигурами мы отрицать не будемъ; сопоставленіе ихъ выясняетъ развитіе стиля, о которомъ мы будемъ говорить впослѣдствіи.

II. Такъ называемый «торсъ Валентини».

Извѣстный торсъ въ Palazzo Valentini въ Римѣ реставрированъ какъ Діомедъ; [1]) поэтому на него посажена голова въ шлемѣ, можетъ быть, античная, но явно не принадлежащая къ нему [2]). Происхожденіе его неизвѣстно, мы знаемъ только, что онъ находился во владѣніи *Gavin Hamilton'a*, у котораго его купилъ скульпторъ *Annibale Malatesta*; реставраціи были сдѣланы уже *Carlo Albaccini*, когда *Clarac*

---

[1]) *Matz-Duhn* Ant. Bildw. in Rom I стр. 320 № 1097.

[2]) *Furtwängler* Meisterw. стр. 392 высказался за принадлежность головы къ торсу; въ Intermezzi стр. 12 прим. 2. онъ, однако, отказался отъ высказаннаго раньше мнѣнія.

впервые издалъ его [1]). Названіе Діомеда держалось недолго, но наука всетаки и до сихъ поръ не замѣнила этого названія другимъ, на которомъ сошлись бы всѣ ученые. Сходство съ такъ называемой бронзой Тукса въ Тюбингенѣ [2]) побудило однихъ считать его гоплитодромомъ [3]), другіе предпочитали названіе дискобола [4]), *Studniczka* [5]) предложилъ соединить торсъ съ типомъ Персея [6]) и реставрировалъ его какъ Персея, убивающаго Медузу, отвернувшись отъ нея. Первое предположеніе невѣроятно, потому что правая рука на торсѣ была направлена книзу, а не вытянута, какъ на бронзѣ Тукса; для второго не было представлено реставраціи авторами его, такъ что трудно представить себѣ, какъ бы они его поддержали. *Studniczka* основывается на сходствѣ торса въ движеніи съ изображеніемъ Персея на двухъ вазахъ [7]); изображенный на той же таблицѣ рѣзной камень [8]) едва ли можно считать въ какомъ-либо отношеніи доказательнымъ, такъ какъ онъ, изображая Персея идущимъ, ничего общаго съ торсомъ не можетъ имѣть. Однако, дѣйствительно, нельзя отрицать, что мотивъ движенія

---

[1]) Musée de sculpture V стр. 70 № 2085 = *Reinach* Rép. de la stat. I стр. 500 № 4. Фигура въ томъ видѣ, въ которомъ она находится теперь, изображена по снимку у *Lechat* Pythagoras стр. 59 рис. 6.

[2]) Jahrb. d. arch. Inst. 1886 табл. IX *Brunn-Bruckmann* 351 в.

[3]) *Hauser* Jahrb. d. arch. Inst. 1887 стр. 101 прим. 24. *Furtwängler* Meisterw стр. 392.

[4]) Напр. *L. Curtius* въ текстѣ къ *Brunn-Bruckmann* 601—604.

[5]) Perseus. Eine Vermutung von Franz Studniczka. Vorgetragen am Winckelmannsfeste des archaeologischen Seminars der Universität Leipzig. X December MDCCCCII.

[6]) Этотъ типъ сохранился въ двухъ экземплярахъ въ Британскомъ музеѣ Journal of hell. st. 1881 табл. IX. *Furtwängler* Meisterw. стр. 383 рис. 55. *Kalkmann* Proportionen des Gesichts стр. 77. *Brunn-Bruckmann* 602, 604а и въ текстѣ къ этимъ таблицамъ рис. 3—5; и въ Magazzino archeologico communale: Bull. della com. arch. com. 1890 табл. XIII *Furtwängler* ук. соч. табл. XXII *Brunn-Bruckmann* 603. 604 в.

[7]) Одна въ Мадридѣ Museo español de antiquedades I табл 20. *Leroux* Vases grecs et italo-grecs du musée archéologique de Madrid табл. XXII № 169.

[8]) *Furtwängler* Antike Gemmen I табл. 21. 32.

повторяется въ общихъ чертахъ на упомянутыхъ Студничкой вазахъ. Но на вазахъ Персей одѣтъ въ хитонъ, котораго нѣтъ на торсѣ, голова же Персея извѣстнаго типа не можетъ принадлежать къ торсу уже потому, что поворотъ ея не тотъ, который необходимъ для реставраціи *Studniczka* [1]). Сходство мотива движенія можетъ быть доказательнымъ только тогда, когда онъ характеренъ лишь для одной позы, конечно, въ области античнаго искусства. *Studniczka* не замѣтилъ, что тотъ же мотивъ встрѣчается не разъ на вазахъ [2]) въ изображеніяхъ возницъ, а также и апобата, между прочимъ, на извѣстной картинѣ [3]). Такимъ образомъ сходства въ одномъ только положеніи тѣла недостаточно для опредѣленія торса, и надо искать болѣе убѣдительныхъ признаковъ.

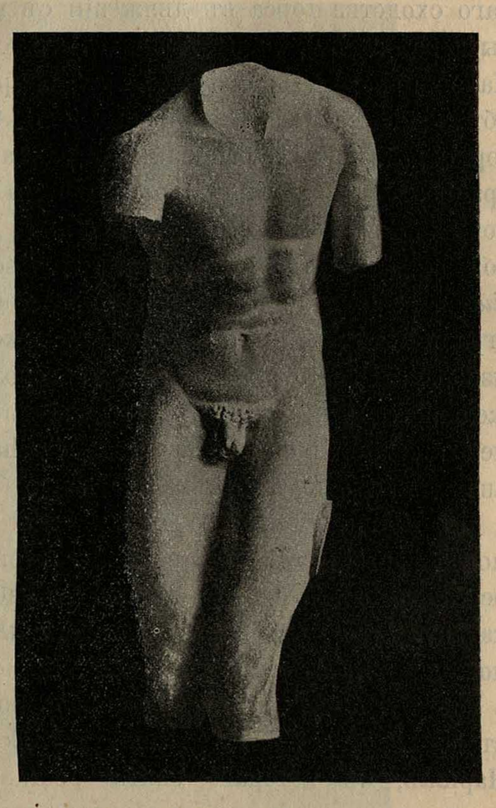


Рис. 16. Торсъ Валентини.
Римъ. Palazzo Valentini.

Впервые *Arndt* [4]) высказалъ устно предположеніе, что въ

[1]) *L. Curtius* въ текстѣ къ Brunn-Bruckmann 601—604.

[2]) Напр. на вазѣ въ Имп. Эрмитажѣ. *Stephani* № 428 = *Вальдгауеръ* (Краткое Описаніе 1914) № 1189.

[3]) *Robert* Votivgemälde eines Apobaten съ таблицей; см. и рельефъ на акрополѣ въ Аѳинахъ тамъ же стр. 17. *Brunn-Bruckmann* табл. 162 низъ; см. и *Stais* Marbres et bronzes du Musée National стр. 237 № 1391.

[4]) У *Furtwängler'a* Intermezzi стр. 12 прим. 2.

этомъ торсѣ сохранилось воспроизведеніе знаменитаго Филоктета Пиѳагора. Идея его была опубликована *Furtwängler'омъ*, который высказывается за *Arndt'а*. Независимо отъ него я пришелъ къ тому же результату на основаніи полнаго сходства торса въ движеніи съ изображеніями на рѣзныхъ камняхъ [1]), но высказывалъ его только устно *Sieveking'у*. Наконецъ, въ 1906-мъ г. *Lechat* [2]), пришедшій къ тому же убѣжденію, также независимо отъ *Arndt'а*, опубликовалъ торсъ, предлагая на основаніи детальнаго изслѣдованія реставрацію. Статья французскаго ученаго не встрѣтила, однако, сочувствія. *Rossbach* [3]) увѣряетъ, что такая реставрація невозможна при такомъ „jugendlich frischen Körper", *L. Curtius* [4]), не считая нужнымъ ближе доказывать свое мнѣніе, ограничивается лишь краткой замѣткой, говоря, что тутъ изображена фигура въ родѣ дискобола. *Curtius* выражаетъ желаніе, чтобы, наконецъ, исчезла изъ міра археологіи эта невозможная идея, высказанная Lechat, и, дѣйствительно, она съ тѣхъ поръ никѣмъ болѣе не была затронута.

По нашему мнѣнію совершенно правильная идея не могла восторжествовать вслѣдствіе совершенно невозможной реставраціи *Lechat* [5]), дѣйствительно похожей на каррикатуру. *Lechat* совершенно не принялъ во вниманіе мускуловъ спины, которые одни только и могутъ рѣшить вопросъ о постановкѣ фигуры. Мы воспроизводимъ тутъ снимки не съ оригинала, но со слѣпка въ Ecole des Beaux-arts въ Парижѣ, съ котораго сняты реставраціи [6]). Сохранились торсъ съ плечами и частями рукъ и ноги до колѣнъ включительно; очень тщательная работа позволяетъ судить о всѣхъ деталяхъ, даже о мускулахъ спины; переданы даже мел-

---

[1]) *Furtwängler* Antike Gemmen XXI 20—24.

[2]) Pythagoras стр. 57 слл.

[3]) Berl. philol. Wochenschr. 1906 стр. 289.

[4]) Текстъ къ *Brunn-Bruckmann* 601—604 стр. 19 прим. 38.

[5]) ук. соч. стр. 83 рис. 13.

[6]) За доставку этихъ снимковъ я обязанъ проф. *Студничкѣ* въ Лейпцигѣ.

кія складки и выступаюшія сухожилія. Съ самаго начала мы можемъ утверждать, что всѣ выше перечисленныя мнѣнія о реставраціи какъ Діомеда, дискобола, гоплитодрома не-

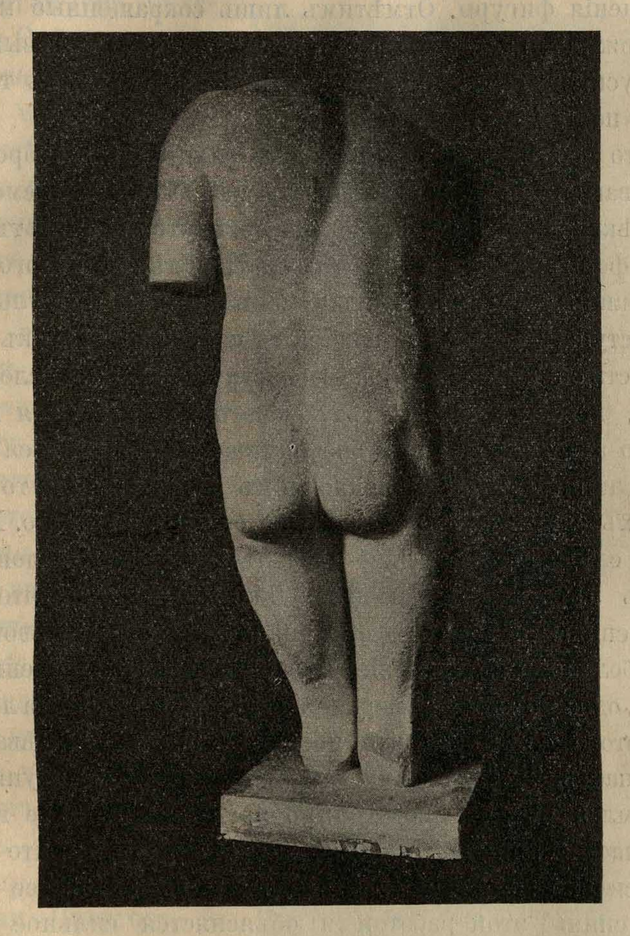


Рис. 17. Торсъ Валентини.
Римъ. Palazzo Valentini.

возможны просто потому, что тутъ изображенъ, судя по мускуламъ, человѣкъ во-первыхъ не первой юности, а во-вторыхъ и больной. Это совершенно ясно видно изъ тонко охарактеризованныхъ мускуловъ спины; можно только удивляться, что это до сихъ поръ осталось незамѣченнымъ. На

передней части торса мы замѣчаемъ мало характерныхъ особенностей для опредѣленія возраста: торсъ тутъ передаетъ формы строгаго стиля, не имѣющія особыхъ признаковъ для объясненія фигуры. Отмѣтимъ лишь сокращенные мускулы и сухожилія на лѣвомъ колѣнѣ и около него, доказывающіе, что мускулы верхней части лѣвой ноги работаютъ т. е. усиленно поднимаютъ лѣвую ногу.

Зато особенности въ трактовкѣ задней части торса ясно указываютъ намъ на то, что передъ нами тѣло уже немолодого человѣка и при томъ страдающаго: глутеи не имѣютъ здоровыхъ формъ: они висятъ и образуютъ вслѣдствіе этого на своихъ нижнихъ краяхъ складки; надъ ними же мускулы спины не выступаютъ наружу, а покрыты слоемъ жира, такъ что вся эта часть спины теряетъ свою эластичность. Это явленіе, конечно, невозможно на тѣлѣ юнаго героя Персея или же любого атлета, такъ какъ оно начинаетъ становиться замѣтнымъ лишь въ болѣе преклонномъ возрастѣ, да и то только въ тѣхъ случаяхъ, когда тѣло не совсѣмъ здорово. Художникъ, слѣдовательно, явно желалъ изобразить человѣка не юныхъ лѣтъ и страдающаго. Далѣе отмѣтимъ, что лѣвая часть спины совершенно отлична отъ правой. На лѣвой половинѣ большіе мускулы спины въ срединѣ не напряжены, тѣмъ болѣе, однако, мускулы верхней части ея, особенно на лопаткѣ. Изъ этого слѣдуетъ, что несмотря на то, что лѣвая нога выступаетъ впередъ, она всетаки не стоитъ, не упирается въ землю; поэтому необходимо предположить, что тяжесть этой части спины поддерживалась извнѣ, т. е. что лѣвая рука сильно опиралась на что-то, поддерживавшее лѣвую часть спины; этой работой и объясняется сильное напряженіе мускуловъ на лопаткѣ. Совсѣмъ по другому трактована правая сторона. Тутъ вся тяжесть тѣла покоится на правой ногѣ, сухожилія у колѣна сильно выступаютъ, мускулы ноги въ высшей степени напряжены, также ясно выступаетъ большой мускулъ спины; за то меньше напряжены мускулы на правой лопаткѣ; правая рука и плечо исполняли, слѣдовательно, менѣе трудную работу. Различіе между обѣими

половинами верхней части спины особенно ясно проявляется у самаго спинного хребта: на лѣвой сторонѣ возвышается мускулистая масса, на другой она опускается. Слѣдовательно, изображенная фигура идетъ впередъ, опираясь всѣмъ тѣломъ на правую ногу и лѣвую руку, иначе говоря, она дѣлаетъ шагъ впередъ, осторожно выставляя лѣвую ногу; въ слѣдующій моментъ тѣло облокотится на лѣвую сторону, т. е. на тотъ предметъ, на который опирается лѣвая рука, и правая нога сдѣлаетъ шагъ впередъ. Такое движеніе тѣла возможно и объяснимо лишь при предположеніи, что лѣвая нога больна или ранена, т. е. что фигура хромаетъ. Трудно, имѣя передъ собою фигуру строгаго стиля, т. е. времени Пиѳагора, не подумать о его знаменитомъ claudicans. Но этого еще не достаточно. Сравненіе съ серіей рѣзныхъ камней даетъ намъ возможность идти далѣе по пути доказательства. Тождественность claudicans Плинія съ Филоктетомъ анѳологіи принята всѣми. На рѣзныхъ кам-

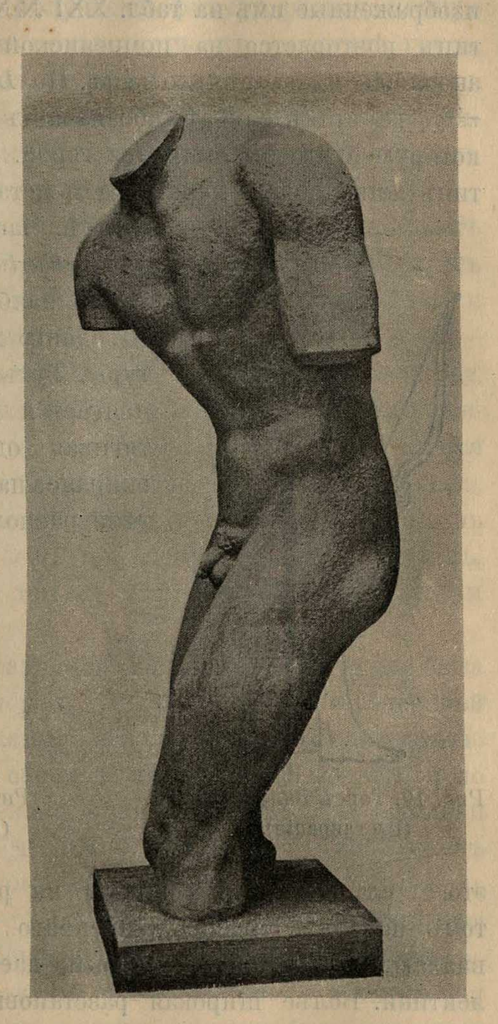


Рис. 18. Торсъ Валентини. (Профиль).

няхъ встрѣчаются изображенія хромающаго героя. *Furtwängler* считалъ воспроизведеніями типа Пиѳагора камни, изображенные имъ на табл. XXI №№ 25, 26, потому что этотъ типъ повторяется на помпеянской фрескѣ [1]) и въ стихахъ анѳологіи идетъ рѣчь о πέτρῃ. Но *Lechat* ясно доказалъ, что πέτρῃ въ этомъ случаѣ обозначаетъ пещеру, а не скалу, на которую будто бы опирался герой. *Lechat* самъ выбираетъ типъ живописнаго характера съ деталями, невозможными на статуѣ. Часто, однако, повторяется типъ *Furtwängler* XXI 20—24, который наиболѣе подходитъ къ произведенію монументальной скульптуры. Тутъ Филоктетъ, хромая, подвигается впередъ, осторожно вытягивая одну ногу, раненную, и опираясь на палку. При этомъ части тѣла расположены хіастически; изъ

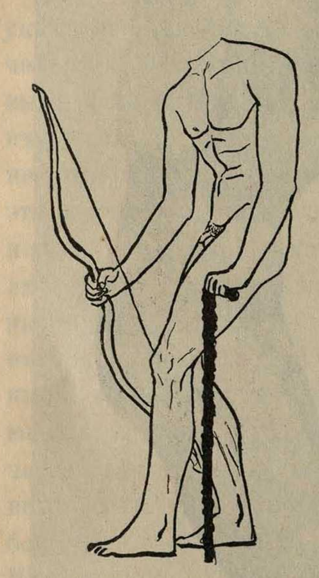


Рис. 19. Торсъ Валентини. (Реставрація).



Рис. 20. Филоктетъ. (Рѣзной камень).

этого слѣдуетъ, что фигуры на рѣзныхъ камняхъ, притомъ наиболѣе распространеннаго типа, совершенно совпадаютъ съ типомъ, который даетъ анализъ торса Валентини. Болѣе широкая разстановка ногъ на камняхъ не противорѣчитъ нашему выводу, потому что на нихъ форма поля, конечно, вліяла на композицію. Голова на торсѣ была повернута вправо т. е. въ сторону, противоположную раненной ногѣ, такъ какъ проведя линію отъ су-

---

[1]) Annali dell'Inst. 1881 Tav. d'agg. T см. *Milani* Ann. 1881 стр. 242.

хожилій между мускулами груди черезъ шею, мы видимъ, что правая сторона площади излома больше лѣвой.

Такимъ образомъ мы получаемъ фигуру, расположенную хіастически; справа она показываетъ въ раккурсѣ грудь, уходящую въ глубину, изъ которой выходитъ правая рука; лѣвая сторона открыта и лишь направо пересѣкается линіей лѣвой руки; копіистъ былъ принужденъ тутъ приставить подпору, слѣды которой сохранились на ногѣ[1]).

Казалось бы, что при такомъ положеніи дѣлъ не можетъ быть сомнѣнія въ томъ, что торсъ Валентини передаетъ оригиналъ Пиѳагора. Совершенно къ нему подходятъ и сужденія древнихъ писателей: nervos et venas expressisse— выраженіе, которое не можетъ быть иллюстрировано лучше, чѣмъ при помощи нашего торса, на которомъ отмѣчена каждая анатомическая деталь,..... ῥυθμοῦ ἐστοχάσθαι—объясняется ритмическимъ хіазмомъ его. Наконецъ, можно доказать, что этотъ мотивъ дѣйствительно появляется впервые въ южной Италіи: на рельефѣ изъ Локръ является Плутонъ, похищающій Кору, въ той же хіастической позѣ, что и Филоктетъ [2]).

Голова торса не сохранилась, видно только, что она была наклонена въ правую сторону, т. е. въ сторону отставленной назадъ ноги. Рѣзные камни небольшой величины даютъ, конечно, только самое общее понятіе о типѣ головы, и по нимъ можно, слѣдовательно, судить только съ большой осторожностью. Видно, что Филоктетъ былъ изображенъ бородатымъ, волосы покрывали затылокъ, но не были очень длинны. Бросается въ глаза, что волосы распредѣлены на три части: надо лбомъ они образуютъ одну массу, надъ висками они проведены горизонтально, у затылка они падаютъ вертикально. Эти данныя, можетъ быть, окажутся

---

[1]) Воспроизводимъ тутъ эскизъ реставраціи торса на основаніи анатомическихъ данныхъ и фигуръ на рѣзныхъ камняхъ; рисунокъ исполненъ *Г. І. Боровкой*.

[2]) Ausonia III стр. 169 рис. 24. *Orsi* ук. соч. рис. 37.

важными для опредѣленія, правда гипотетическаго, повторенія головы.

Въ собраніи Эрмитажа находится голова статуи неизвѣстнаго происхожденія (рис. 21, 22), которая раньше носила назва

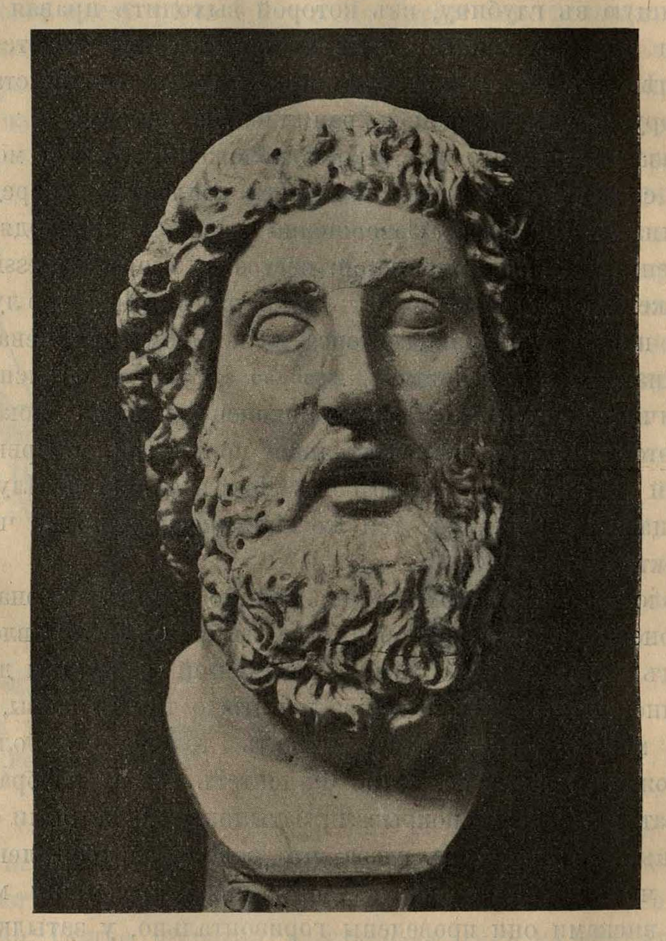


Рис. 21. Голова въ Имп. Эрмитажѣ.

ніе Аполлонія Тіанскаго, Кизерицкимъ [1]) была переименована въ Посейдона; это послѣднее названіе было принято и мною[2]).

[1]) Описаніе 1901 г. № 73.

[2]) Описаніе 1912 г. № 137; предложенную мною тогда дату я считаю теперь слишкомъ поздней.

Реставрированы: грудь съ частью шеи и бороды, волосы на лѣвой части черепа, носъ и губы. Работа довольно посредственна; глубокіе врѣзы съ мостиками относятся конечно ко времени Антониновъ; но плоская трактовка волосъ на верх-

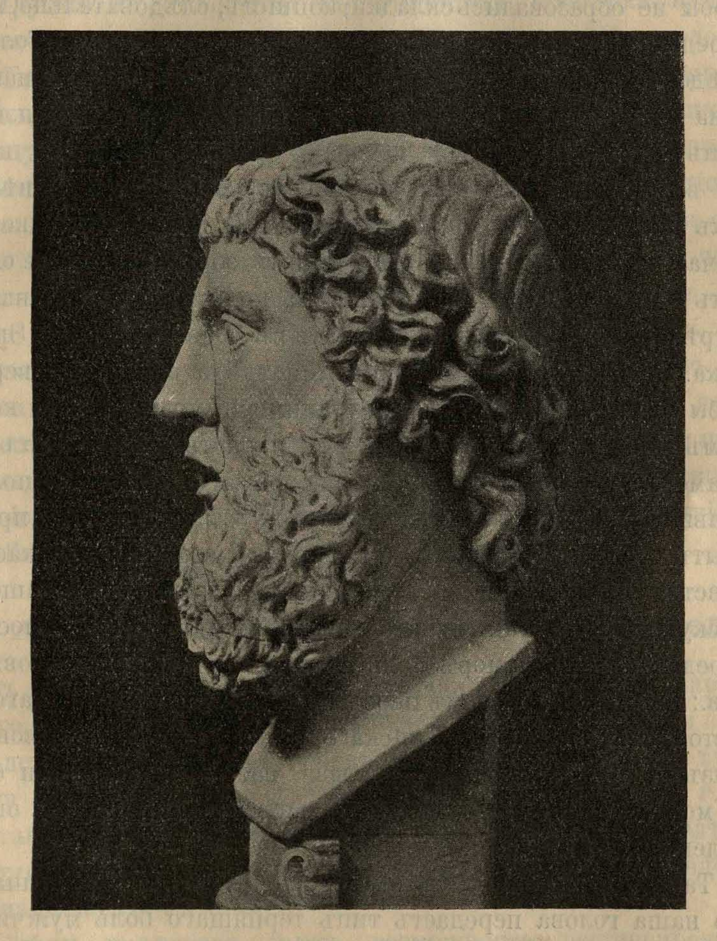


Рис. 22. Голова въ Имп. Эрмитажѣ.

ней части черепа, широко открытые глаза доказываютъ, что оригиналъ принадлежитъ къ первой половинѣ V в. до Р. Х. Отъ шеи сохранилось столько, что по ея мускуламъ можно судить о первоначальной ея постановкѣ. На лѣвой сторонѣ

ея видно, что кожа совершенно прилегаетъ къ челюсти и большой мускулъ немного сокращенъ, на правой сторонѣ бросается въ глаза сильное утолщеніе шеи, но безъ замѣтнаго сокращенія мускуловъ. Такое утолщеніе невозможно безъ того, чтобы не образовались складки; копіистъ, слѣдовательно, тутъ передалъ суммарно формы шеи, не входя въ детали. Голова, слѣдовательно, была сильно повернута вправо и слегка наклонена по направленію къ правому плечу; чрезмѣрная близость шеи къ бородѣ, которая, вслѣдствіе этого, какъ бы выростаетъ изъ нея, не можетъ возбуждать сомнѣній, такъ какъ на головахъ посредственной работы нерѣдко замѣчается стремленіе копіиста такимъ образомъ лучше охранять мраморъ отъ возможности полома; то же явленіе встрѣчается, напримѣръ, на головѣ Зевса-Аммона Эрмитажа. Голова, такимъ образомъ, смотрѣла вправо и вверхъ. Губы реставрированы, но сохранились углы рта, по которымъ можно судить о формѣ его, и часть переданныхъ въ мраморѣ зубовъ. Реставрація рта, поэтому, является вполнѣ правильной. Ротъ, слѣдовательно, былъ слегка пріоткрытъ, такъ что видны были зубы; этимъ выражается чувство сильной боли; за это говоритъ и замѣтное сокращеніе мускуловъ, поднимающихъ нижнюю губу. Этотъ способъ передавать въ мраморѣ боль обычна въ первой половинѣ V в.: такимъ же образомъ передано выраженіе умирающаго на восточномъ фронтонѣ эгинскаго храма [1]). Охарактеризовать глазъ и мускулы вокругъ глаза ваятели этой эпохи еще не могли; поэтому и тутъ глазъ остается лишеннымъ опредѣленнаго выраженія.

Такимъ образомъ, мы можемъ считать несомнѣннымъ, что наша голова передаетъ типъ терпящаго боль мужчины. Для дальнѣйшаго опредѣленія ея важно расположеніе волосъ: надо лбомъ выдѣляется часть ниспадающихъ прядей, на вискахъ волосы зачесаны въ сторону, на затылкѣ они падаютъ вертикально, т. е. мы отмѣчаемъ тутъ

---

[1]) *Brunn-Bruckmann* табл. 28.

ту же систему, какъ на типѣ Филоктета на рѣзныхъ камняхъ. Это совпаденіе даетъ намъ возможность чисто гипотетически связать эту голову съ торсомъ Валентини и реставрировать Филоктета Пиѳагора.

Трудна по отношенію къ Филоктету провѣрка нашей гипотезы путемъ сравненія съ Гіакинѳомъ, Киѳаредомъ и Европой. Мы можемъ указать только на, правда, поразительное сходство въ отдѣлкѣ и въ поворотѣ спины между киѳаредомъ и торсомъ, при чемъ мнѣ кажется характерной для нашего мастера и постановка рукъ: лѣвая рука прижата къ тѣлу, правая свободно отдѣляется отъ него и вытянута впередъ; сходство съ киѳаредомъ ясно и въ поворотѣ и трактовкѣ груди. Эрмитажная же голова представляетъ явное родство съ Гіанкинѳомъ въ трактовкѣ глаза, въ переходѣ отъ глазныхъ впадинъ къ скуламъ и, наконецъ, въ трактовкѣ ниспадающихъ на лобъ волосъ, которые имѣютъ тотъ сравнительно съ другими произведеніями эпохи натуральный видъ, который заставилъ Ксенократа сказать про Пиѳагора, что онъ primus expressisse capillum diligentius.

III. Атлетъ изъ собранія Somzée въ Брюсселѣ.

Въ паркѣ виллы Людовизи находилась статуя изъ паросскаго мрамора юноши со шлемомъ на головѣ [1]), которая впослѣдствіи поступила въ собраніе Somzée въ Брюсселѣ и тутъ была описана и издана *Furtwängler'омъ* въ 1897-мъ г. [2]). Реставрированы обѣ руки, лѣвая нога ниже колѣна, колѣно и ступня правой ноги, плинтусъ, носъ и часть шеи; голова принадлежитъ къ статуѣ.

Слѣды подпорокъ даютъ возможность реставрировать правильно и руки. Лѣвая рука была согнута въ локтѣ и то, что она держала щитъ, вѣроятно уже потому, что на голову надѣтъ шлемъ. Правая рука была поднята до вышины груди-

---

[1]) *Schreiber* Villa Ludovisi стр. 219 № 242.

[2]) Sammlung Somzée табл. III—V стр. 3 слл.

Тутъ *Furtwängler* замѣтилъ слѣды подпорки, снятой реставраторомъ. Вслѣдствіе этого правая рука не могла держать копья; *Furtwängler* справедливо считаетъ это движеніе жестомъ адораціи, по аналогіи съ извѣстной бронзовой статуи въ Вѣнѣ;[1]) сюда примыкаетъ и бронзовая статуэтка изъ собранія Paine-Knight въ Лондонѣ [2]) и тому подобныя изображенія. [3]) Это наблюденіе маститаго ученаго важно для толкованія фигуры. Съ перваго взгляда можно было бы подумать, что тутъ изображенъ Аресъ; но уже *Furtwängler* указалъ на то, что это божество только со времени фриза Парѳенона изображалось въ юномъ видѣ. Жестъ адораціи, наконецъ, совершенно исключаетъ это толкованіе и даетъ другое: тутъ изображенъ гоплитодромъ-побѣдитель. Тогда возникаетъ, однако, другой вопросъ: какъ объяснить въ такомъ случаѣ своеобразную прическу атлета. Длинные волосы ниспадаютъ до спины длинными прядями и передъ ушами покрываютъ виски. Въ это время, когда атлеты стригли себѣ волосы коротко, такая особенность должна быть объяснена; она невозможна у грека самой Греціи, единственныя аналогіи встрѣчаются на монетахъ Кирены и Ливіи [4]). Такимъ образомъ атлетъ Сомзэ изображаетъ, вѣроятно, киренейца, одержавшаго побѣду какъ гоплитодромъ.

Наша фигура уже датирована правильно *Furtwängler'омъ*[5]); онъ указываетъ на близкое родство съ олимпійскими скульптурами, особенно съ Пелопсомъ; нѣкоторую связь *Furtwängler*

---

[1]) v. *Schneider* Die Erzstatue vom Hellenenberge стр. 11.

[2]) *Furtwängler* Neue Denkmaeler ant. Kunst табл. V (Sitzungsber. d. k. bayer. Akad. d. Wissensch. 1897).

[3]) *Schröder* Zum Diskobol des Myron (Zur Kunstgesch. d. Auslandes 105. 1913) стр. 7 слл. составилъ списокъ такихъ и подобныхъ изображеній. Совершенно непонятно его толкованіе въ этомъ смыслѣ статуи Ватикана, изображенной имъ на табл. I. (*Helbig-Amelung* I³ № 324). Лѣвая рука этой статуи не виситъ бездѣятельно, но, напротивъ, мускулы ея напряжены. Атлетъ, по толкованію *Schröder'a*, молился бы, поднимая правую руку, и едновременно бросалъ бы дискъ!!

[4]) *Falbe--Lindberg-Müller* Numismatique de l'ancienne Afrique I стр. 47; см. и волосы на киренейскихъ вазахъ.

[5]) ук. соч. стр. 4.

видитъ и съ тираноубійцами Критія и Несіота, съ торсомъ изъ Милета въ Луврѣ [1]) и съ такъ называемымъ «Поллуксомъ»

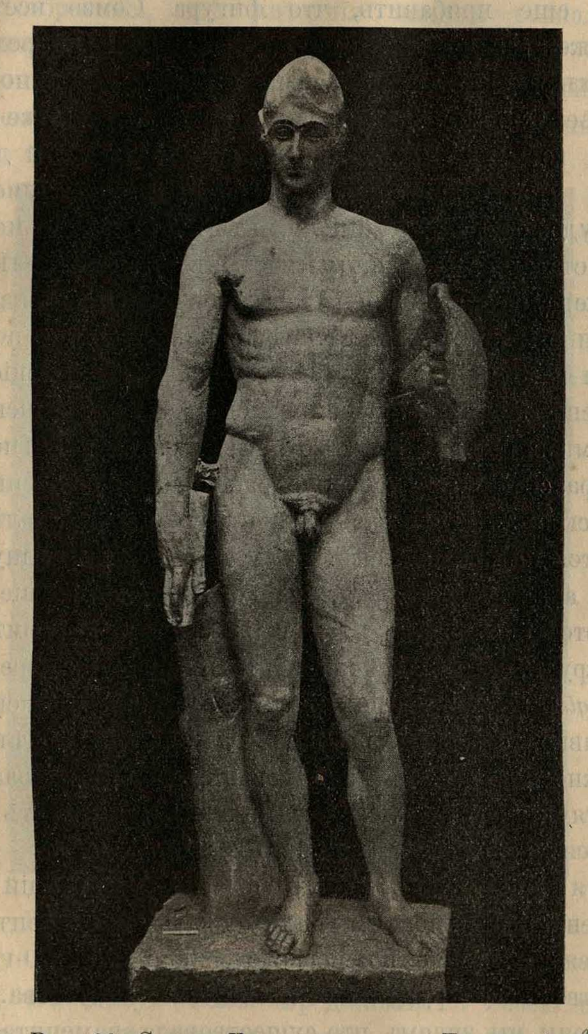


Рис. 23. Статуя Гоплитодрома въ Брюсселѣ. Сомз

того же музея. Такимъ образомъ онъ устанавливаетъ первую половину, лучше сказать, вторую четверть V в. какъ дату его. Совершенно гипотетично, однако, его опредѣленіе мастера:

---

[1]) Рис. 15 въ текстѣ къ *Brunn-Bruckmann* № 601—604.

Микона, который былъ и ваятелемъ и, по словамъ Плинія, «athletis spectatur.». [1]) Къ датировкѣ *Furtwängler'a* мы должны еще прибавить, что фигура Сомзэ всетаки по стилю уже развитѣе олимпійскихъ фигуръ: переходы на мускулахъ живота мягче, вся постановка, особенно плечъ, свободнѣе; такимъ образомъ, мы должны зайти уже немного за 460-й годъ. *Furtwängler* не приводитъ аналогій для этой фигуры; чтобы установить аналогіи и при помощи ихъ найти художественную школу, къ которой мы могли бы отнести статую, мы должны имѣть въ виду наиболѣе характерную черту ея—движеніе головы: шея выростаетъ изъ плечъ совершенно вертикально; голова, однако, немного повернута вправо и наклонена въ лѣвую сторону, т. е. движеніе головы направлено по другому направленію, чѣмъ движеніе шеи. Такая композиція встрѣчается въ IV в., уже въ первой половинѣ его, у Праксителя, но особенно развивается у Лисиппа, гдѣ ритмическое значеніе этого «контрапоста» наиболѣе ярко замѣчается на апоксіоменѣ. Въ V в. я нахожу одну очень близкую аналогію, которая, однако, немного старше статуи Сомзэ, это—упомянутая уже бронза въ Британскомъ музеѣ и ея кругъ, относящійся, какъ правильно опредѣляетъ *Furtwängler* [2]) къ южной Италіи. Правда, движеніе тутъ менѣе явно, особенно наклонъ головы еле замѣтенъ, но его можно установить на основаніи угловъ, образуемыхъ плоскостями щекъ съ плоскостями плечъ; налѣво отъ зрителя образуется уголъ тупой, направо острый.

Статуя Сомзэ даетъ, такимъ образомъ, слѣдующій выводъ: изображенъ побѣдоносный гоплитодромъ—киренеецъ; статуя принадлежитъ къ эпохѣ непосредственно послѣ 460-го г. и къ художественному кругу южно-италійскаго искусства. Съ другой стороны мы знаемъ, что существовала знаменитая статуя киренейца Мнасея, съ прозвищемъ Ливійца, которое онъ полу-

---

[1]) N. H. XXXIV 88 = *Overbeck* Sq. 1089. Насколько намъ извѣстно, одинъ *Sauer* Das sog. Theseien стр. 215 прим. 2 согласился съ мнѣніемъ *Furtwängler'a*.

[2]) Neue Denkmäler ant. Kunst. III стр. 131.

чилъ, вѣроятно, изъ-за своихъ длинныхъ волосъ, работы Пиѳагора Регійскаго, поставленная вскорѣ послѣ 456-го г. Такимъ образомъ, всѣ внѣшнія данныя совпадаютъ и намъ остается лишь установить, совмѣстима ли эта новая фигура съ найденными самостоятельно Гіакинѳомъ, киѳаредомъ и Филоктетомъ. При этомъ мы должны имѣть



Рис. 24. Голова статуи атлета въ Брюсселѣ.

въ виду, что статуя Сомзэ представляетъ собою произведеніе перехода отъ строгаго стиля къ зрѣлому средины вѣка, статуя же Соранцо принадлежитъ еще ко времени перехода отъ архаическаго стиля къ строгому; т. е. мы должны a priori принять во вниманіе, что между ними есть различія, обусловленныя 30-ти лѣтнимъ развитіемъ, въ эпоху, кипѣвшую художественной жизнью.

Дѣйствительно, формы «Гіакинѳа» несравнено строже формъ атлета, которыя выступаютъ массами въ болѣе мягкихъ очертаніяхъ; врѣзъ подъ грудной клѣткой сдѣланъ глубже и, соотвѣтственно, ромбоидальное углубленіе на спинѣ надъ глутеями выражено сильнѣе, и поэтому получается нѣкоторое сходство съ архитектурнымъ расположеніемъ аргосской школы. Но художникъ, повидимому, только немного поддался вліянію этого направленія; ближайшее сравненіе доказываетъ ихъ полное принципіальное родство со статуей Соранцо. Особенно ясно это видно изъ сравненія головъ: вѣки проведены одинаково, хотя глазная щель на атлетѣ менѣе широко открыта, тотъ же переходъ къ щекамъ и дальше ко рту, та же трактовка тонкихъ губъ и та же форма заостреннаго грушевиднаго подбородка; на профилѣ мы видимъ ту-же линію нижней части лица, при чемъ мнѣ кажется наиболѣе херактернымъ незначительное углубленіе подъ нижней губой, то же отношеніе ширины черепа къ ширинѣ шеи, то же расположеніе волосъ; сзади, наконецъ, мы видимъ на обѣихъ фигурахъ, что пряди проведены параллельно другъ къ другу и только на концѣ образуютъ завитки; на статуѣ Сомзэ, конечно, пышнѣе и свободнѣе, чѣмъ на «Гіакинѳѣ». Итакъ, формы лица вполнѣ обнаруживаютъ руку одного и того же мастера. Стилизацію тѣла, разумѣется, очень трудно и слишкомъ опасно сравнивать при различіи въ возрастѣ изображаемыхъ фигуръ и при большомъ хронологическомъ разстояніи ихъ другъ отъ друга. Отмѣтимъ только, что, несмотря на замѣтное дѣленіе фигуры подъ грудной клѣткой, остается всетаки стремленіе художника построить свою фигуру въ движеніи ввысь. Такъ, контуръ праваго бока вполнѣ совпадаетъ съ контуромъ фигуры Соранцо; такъ мускулы на спинѣ близко придвинуты къ спиному хребту.

Такимъ образомъ мы въ каждомъ случаѣ отдѣльно опредѣлили пять фигуръ, восходящихъ къ оригиналамъ Пиѳагора, при чемъ мы исходили отъ внѣшнихъ особенностей, такъ какъ одинъ чисто стилистическій анализъ казался

намъ слишкомъ опаснымъ; вторымъ требованіемъ мы ставили близкое отношеніе къ южно-италійскому искусству первой половины V в. и связь съ іонійскимъ востокомъ; наконецъ, мы сопоставили стилистическія и художественныя особенности ихъ съ характеристикой Ксенократа у Діогена и Плинія. Подтвержденіемъ найденныхъ такимъ образомъ данныхъ можно считать связь между опредѣленными нами фигурами, опредѣляющую художественную личность, быстро развивающуюся и съ ярко выраженными особенностями. Къ нимъ мы вернемся послѣ провѣрки нашего предположенія при помощи гипотезъ, высказанныхъ раньше на основаніи другихъ предположеній.

Глава четвертая.

Предположенія науки по поводу искусства Пиѳагора.

I. Бронза Тукса въ Тюбингенѣ.

Можно считать теперь несомнѣннымъ толкованіе прекрасной бронзовой статуэтки Тюбингенскаго университета [1]) какъ гоплитодрома, [2]) ждущаго сигнала. Поэтому всѣ мускулы тѣла напряжены, обѣ ноги немного согнуты въ колѣняхъ, лѣвая выставлена немного впередъ, грудь наклонена впередъ, правая рука вытянута, лѣвая отставлена назадъ. Эта композиція, дѣйствительно, передаетъ характеръ мотива; напряженіе мускуловъ чувствуется вездѣ, но эластичность фигуры достигается лишь благодаря хіастическому расположенію частей тѣла; фигура такимъ образомъ содержитъ въ себѣ два движенія: нижняя часть тѣла стоитъ въ первоначальной позѣ, верхней же придано то положеніе, въ которомъ нижняя будетъ находиться черезъ мгновеніе. Объясненіе мотива было дано *Hauser*'*омъ* и теперь принято наукою, несмотря на возраженія *de Ridder*'*a*. [3]) До изслѣдованій Гаузера бронза Тукса считалась изображеніемъ возницы; къ авторамъ этого объясненія: *Hirt*'у и ваятелямъ *Rauch* и *Dannecker* [4]) присоединился

---

[1]) *Brunn-Bruckmann* 351 в., лучшимъ воспроизведеніемъ остается все-таки первое изданіе въ Jahrb. d. arch. Inst. 1886 табл. 9.

[2]) *Hauser* въ Jahrb. d. arch. Inst. 1887 стр. 95 слл.

[3]) Bull. de corr. hell. 1897 стр. 223, 251.

[4]) По *Schwabe* въ ниже ук. статьѣ. Болѣе древнюю литературу см. *Friedrichs-Wolters* Gipsabgüsse № 90.

Schwabe [1]) въ подробной статьѣ, указывая на близкое сходство мотива съ возницами на вазахъ и монетахъ Сиракузъ; *Hauser* возражаетъ на это, что постановка ногъ слишкомъ мало устойчива для возницы, и что правая рука не могла держать чего либо. Далѣе римскій ученый нашелъ слѣды щита и собралъ цѣлую серію памятниковъ, на которыхъ изображена совершенно та же фигура, что и гоплитодромъ. [2]) Среди этихъ памятниковъ находится позднечернофигурная инохоя въ Британскомъ музеѣ, [3]) на которой Loeschcke [4]) видѣлъ воспроизведеніе статуи Эпихарина ὁπλιτοδρομεῖν ἀσκήσαντος работы Критія и Несіота; [5]) къ этому Гаузеръ прибавляетъ: «Diese Vermutung würde an Wahrscheinlichkeit gewinnen, wenn wir mit Recht in der Tübinger Bronze eine Replik des Hoplitodromentypus erblicken, den, wenn auch in entstellter Form, die Oenochoe d darbietet: wir besässen dann die, zwar in kleinem Maasstab gehaltene, aber immerhin statuarische Ausführung eines Hoplitodromentypus aus einer Kritios und Nesiotes nicht ferne liegenden Zeit.» [6]) Мы нарочно выписали это мѣсто, такъ какъ изъ него явно вытекаетъ, съ какой осторожностью *Hauser* ставитъ бронзу въ связь со статуей Эпихарина. Позднѣе [7]), возвращаясь къ вопросу о тюбингенской бронзѣ, онъ прибавляетъ: «Über das Verhältnis unserer Statuette zu dem Werke des Kritios und Nesiotes, über das ich mich doch wohl das letzte Mal schon ziemlich vorsichtig ausgesprochen habe, würde ich mich jetzt mit noch mehr Zurückhaltung äussern. Gewiss, unter den erhaltenen Monumenten existiert keines, das dem Epicharinos näher gestanden haben könnte, als die Tux'sche Bronze; *aber an einen di-*

---

[1]) Jahrѣ. d. arch. Inst. I (1886) стр. 163 слл.

[2]) Наиболѣе убѣдительно сходство съ изображеніемъ на чашѣ въ Лейденѣ Jahrѣ. ук. м. стр. 99 и на амфорѣ у Бароне стр. 100.

[3]) Athen. Mitt. 1880 табл. 13 = Jahrѣ. 1886 стр. 100.

[4]) Athen. Mitt. 1880 стр. 381.

[5]) Paus. I 23. 9. *Overbeck* Sq. 459. Надпись *Ross* Arch. Aufs. I стр. 164. *Overbeck Sq.* 460 *Loewy* Inschr. gr. Bildhauer № 39.

[6]) Jahrѣ. 1887 стр. 106.

[7]) Jahrѣ. 1895 стр. 203.

rekten Zusammenhang glaube ich jetzt nicht mehr». Несмотря на это, бронза Тукса даже въ популярныхъ руководствахъ [1]) фигурируетъ какъ воспроизведеніе статуи Критія и Несіота съ ссылкой на Гаузера. Нѣтъ прямой связи между бронзой и тиранноубійцами, хотя они и приблизительно одновременны — бронза, разумѣется, немного старше. Можно даже сказать, что они совершенно противоположны другъ другу, какъ по композиціи, такъ и по личнымъ особенностямъ стиля. Тиранноубійцы скомпонированы такъ, что вся фигура расположена въ одной плоскости, бронза же отличается хіастической композиціей; формы статуй Критія и Несіота сильны и мясисты, на бронзѣ—наоборотъ; въ этомъ отношеніи тиранноубійцы вполнѣ примыкаютъ къ олимпійскимъ скульптурамъ. Стиль бронзы, какъ не разъ отмѣчали, напоминаетъ скорѣе скульптуры эгинскаго храма; но и тутъ нѣтъ сложнаго хіазма бронзы. [2])

Только *Brunn* [3]) указалъ на то, что бронза Тукса даетъ хорошее представленіе объ искусствѣ Пиѳагора . . . scheint die Figur ganz besonders geeignet, um uns von sehr wesentlichen Eigenschaften der Kunst des Pythagoras ein anschauliches Bild zu gewähren; so zuerst darin, dass gegenüber den Aegineten die Proportionen einer erneuten Reinigung und Richtigstellung unterzogen sind, sodann aber besonders darin, dass das rhythmische Element eine weit stärkere Betonung erfahren hat».

Правда, передъ этимъ *Brunn* отрицаетъ прямую связь съ Пиѳагоромъ, такъ какъ распредѣленіе равномѣрныхъ локоновъ надъ лбомъ и трактовка бороды еще стоятъ на ступени развитія фигуръ эгинскихъ фронтоновъ; нѣтъ, далѣе, говоритъ онъ, характерныхъ сухожилій и жилъ, отмѣченныхъ древними писателями; но онъ самъ замѣтилъ, что это послѣднее обстоятельство не является препятствіемъ, такъ какъ бронза слишкомъ мала и, кромѣ того, пострадала отъ чистки.

---

[1]) Напр. *Springer'а* Handbuch I⁹ стр. 216.

[2]) Объ этомъ будетъ рѣчь въ концѣ нашего изслѣдованія.

[3]) Griechische Kunstgeschichte 1893 стр. 249 слл.

Однако, хронологія эгинскаго храма нисколько не противорѣчитъ опредѣленію *Brunn'a*; если эти скульптуры, какъ доказалъ *Furtwängler* [1]), принадлежатъ ко времени отъ 490—480 г., то онѣ, слѣдовательно, вполнѣ одновременны съ ранними произведеніями Пиѳагора.

Brunn пришелъ къ своему выводу на основаніи преданія объ искусствѣ Пиѳагора и того, что бронза въ Тюбингенѣ не подходитъ ни подъ одно изъ опредѣленныхъ уже художественныхъ направленій. Наша задача отвѣтить на вопросъ: насколько гипотеза этого ученаго и тонкаго знатока согласуется съ нашими выводами, добытыми совершенно инымъ путемъ.

Неотдѣлимость бронзы отъ торса Валентини, ясна сама по себѣ. *Hauser* [2]) колебался даже, нельзя ли видѣть въ торсѣ повтореніе того же типа. Дѣйствительно, принимая во вниманіе, что различіе въ обозначеніи мускуловъ на высотѣ пупа и въ трактовкѣ спины обусловливается сюжетомъ, нельзя отрицать ближайшаго сходства композиціи и стилизаціи. Но для сравненія годится и киѳаредъ Эрмитажа: трактовка спины тутъ и тамъ замѣчательно похожа, она же встрѣчается и на статуѣ Соранцо: точно такимъ же образомъ расширяется грудная клѣтка, поднимаясь кверху, совершенно одинакова и трактовка ногъ: длинныя формы колѣнъ, тонкія ноги, упруго выступающія дудочныя мышцы характерны для обѣихъ фигуръ. Представленіе *Brunn*'а о Пиѳагорѣ, такимъ образомъ, вполнѣ подтверждается нашими выводами. Но мы должны отмѣтить тутъ еще одно важное обстоятельство. Бронза Тукса замѣчательно похожа на фигуру Зевса на метопѣ съ изображеніемъ Зевса и Геры изъ Селинунта [3]); вполнѣ совпадаютъ: постановка верхней части тѣла, головы и рукъ, сухая модели-

---

[1]) Aegina стр. 354. 495 слл.

[2]) Jahrb. 1886 стр. 101 прим. 24; см., однако, Jahrb. 1887 стр. 189 прим. 12; *Furtwängler* Meisterw. 392 хотѣлъ воспользоваться бронзой для реконструкціи торса.

[3]) *Benndorf* Metopen табл. VIII; *Brunn-Bruckmann* табл. 290a.

ровка тѣла, плечъ и шеи, отношеніе шеи къ плечамъ. Такимъ образомъ, бронза Тукса сама по себѣ уже указываетъ на связь съ Пиѳагоромъ [1]). При такомъ положеніи дѣла мы не можемъ не высказать предположенія: Статуэтка изображаетъ гоплитодрома и принадлежитъ ко времени около 480-го г.; даже принимая во вниманіе особенность стиля, на нашей фигурѣ бросается въ глаза необычайная сухость тѣлосложенія; можетъ быть, въ этомъ кроется попытка передать портретную черту; съ этими фактическими данными сопоставляемъ извѣстіе: Пиѳагоръ сдѣлалъ около 480-го г. статую гоплитодрома Астила, котораго хвалили за его необычайную тренировку тѣла передъ выступленіемъ въ состязаніи. Какъ мы уже отмѣтили, разсказъ о тренировкѣ Астила стоитъ въ связи съ какой-нибудь особенностью фигуры, по всей вѣроятности, съ рѣдкой сухостью тѣлосложенія изображеннаго лица. Однако, лучше ограничимся тѣмъ, что бронза Тукса принадлежитъ къ кругу памятниковъ, приписанныхъ нами Пиѳагору; если *Brunn* на другихъ основаніяхъ пришелъ къ тому же результату, то это является дальнѣйшимъ лишнимъ подтвержденіемъ нашего положенія.

II. Статуя мальчика, вынимающаго изъ ноги занозу.

Въ прелестной статуѣ дворца консерваторовъ въ Римѣ [2]) *Loeschcke* [3]) и *Furtwängler* [4]) усматривали стиль Пиѳагора. *Kekulé* [5]) относился къ этой гипотезѣ съ сочувствіемъ.

Къ сожалѣнію, въ послѣднее время опять поднимался вопросъ, дѣйствительно ли она представляетъ собою архаистическое произведеніе или копію съ оригинала первой поло-

---

[1]) см. *Murray* History of greek sculpture стр. 211 сл.

[2]) *Brunn-Bruckmann* табл. 321. Къ сожалѣнію нѣтъ пока снимковъ со статуи сверху, т. е. взятыхъ такъ, чтобы лицо являлось въ профиль. Литература указана у *Friederichs-Wolters* Gipsabg. № 215 и *Helbig-Amelung* Führer I³ № 956.

[3]) Deutsche Lit. Ztg. 1881 стр. 446.

[4]) Intermezzi стр. 11 прим. 7.

[5]) Arch. Ztg. 1883 стр. 238. 240.

вины V в., такъ что мы, прежде чѣмъ приступить къ разбору интересующаго насъ вопроса, должны коснуться этой проблемы, хотя постановка ея кажется намъ излишней.

Первые изслѣдователи бронзы, какъ *Welcker* [1]), ставили ее въ связь съ идилліей, относили ее, слѣдовательно, къ эллинистической эпохѣ, *Brunn* [2]) прямо сопоставилъ ее съ мальчикомъ съ гусемъ Боэѳа [3]), а *Overbeck* [4]) даже считалъ ее произведеніемъ того же мастера. Противъ этого опредѣленія впервые высказался *Friederichs* [5]): по его мнѣнію, фигура по стилизаціи волосъ не можетъ быть отнесена къ эпохѣ послѣ Лисиппа, такъ какъ трактовка волосъ „еще далека отъ естественнаго расположенія, которое было въ употребленіи послѣ Александра, а скорѣе совпадаетъ со стилизаціей предыдущей эпохи". Также судилъ и *E. Q. Visconti* [6]). *Kekulé* [7]) съ одной стороны находилъ, что угловатые контуры бронзы не могли быть сопоставлены со стилемъ Боэѳа и близкихъ къ нему художниковъ, съ другой стороны ему казалось, что такое исполненіе тѣла возможно лишь въ эпоху послѣ Александра; изъ этого онъ заключилъ, что строгіе элементы въ этой фигурѣ не первоначальны, а внесены сознательно въ позднѣйшее время, т. е. что статуя представляетъ собою эклектическое произведеніе школы Пасителя [8]). Послѣ этого перваго анализа *Kekulé* появилось спеціальное изслѣдованіе *Furtwängler*'а [9]) и статья *Brizio* [10]), которые, независимо другъ отъ друга, указали на вполнѣ строгій характеръ бронзы; то, что *Brizio* приписалъ ее Каламиду, а *Furtwängler* Мирону,

---

1) Das akad. Kunstmuseum in Bonn № 39.

2) Gesch. d. griech. Künstler. I стр. 511.

3) *Furtwängler-Wolters* Beschr. d. Glyptothek № 268.

4) Gesch d. griech. Plastik. II 127. 157.

5) Bausteine № 501.

6) Opere varie стр. 163 слл.

7) Arch. Ztg. 1883 стр. 233 слл.

8) Ср. это сужденіе съ высказанными по поводу „Эрота Соранцо" мнѣніями.

9) Der Dornauszieher und der Knabe mit der Gans.

10) Annali dell'Inst. 1874 стр. 63 слл.

конечно, пока не имѣло значенія. Цѣнно было общее хронологическое опредѣленіе фигуры. Вопросъ осложнился, когда стала извѣстной мраморная фигура собранія *Castellani*, поступившая въ Британскій музей [1]). Эта фигура изображаетъ мальчика въ томъ же мотивѣ, какъ и римская; но отъ нея, безъ сомнѣнія, вѣетъ духомъ эллинизма: формы тѣла переданы болѣе натуралистично, а, главное, голова — типъ, возможный только въ эпоху пляшущихъ сатировъ и подобныхъ типовъ. Изъ этого *Robert* [2]) вывелъ заключеніе, что фигура Castellani передаетъ оригиналъ пергамской школы, а бронза является классицистической передѣлкой школы Пасителя. Съ *Robert*'омъ согласились *Oertel*[3]), *Michaelis* [4]) въ принципѣ, приписывая бронзу школѣ, подобной паситело-левой; *Curtius* [5]) оригиналомъ считалъ также фигуру Castellani, отнесъ ее, однако, ко времени Мирона. Послѣ этого начались пренія о взаимоотношеніи этихъ фигуръ. *Furtwängler* [6]), *Murray* [7]), *Loeschcke* [8]) высказались за капитолійскую бронзу какъ за первоначальный типъ, *Overbeck* [9]) за фигуру Castellani. *Rayet* [10]) указалъ на повтореніе въ собраніи Ротшильда въ Парижѣ, изданное de Witte [11]). Скоро послѣ этого появилась статья *Kekulé* [12]), въ которой онъ отказывается отъ прежде высказаннаго мнѣнія на основаніи тѣснаго родства головы бронзы съ типами храма Зевса въ

---

1) Cat. of sculpture III стр. 108 слл. № 1755 Табл. VIII. Mon. dell'Inst. X табл. 30.

2) Annali dell'Inst. 1876 стр. 124 слл.

3) Beitr. zur ält. Gesch. d. stat. Genrebildnerei bei den Hellenen. Leipziger Studien II. стр. 28 слл. (Ссылка по *Kekulé* ук. соч.).

4) Arch. Ztg. 1877 стр. 127.

5) Arch. Ztg. 1879 стр. 21 сл.

6) Meisterw. стр. 501 прим. 2; стр. 507 прим. 5; стр. 679, 685 слл.

7) History of gr. sc. стр. 227 слл.

8) Deutsche Lit.-Ztg. 1881 стр. 446.

9) Gesch. d. gr. Pl. II³ стр. 144 слл.

10) Mon. de l'art ant. I стр. 1 сл.

11) Gaz. archéol. 1881/1882 табл. 9, 10, 11.

12) Arch. Ztg. 1883 стр. 230 слл. Противъ него *E. Curtius* Arch. Ztg. 1883 стр. 356.

Олимпіи. Особенно убѣдительной показалась ему близость къ головѣ Аполлона, также и съ метопами изъ Селинунта, поэтому мысль *Loeschcke* о Пиѳагорѣ встрѣтила у него сочувствіе. Съ выводами *Kekulé* согласился и *Wolters* [1]), который впослѣдствіи указалъ на сходство прически съ беотійскими терракоттами и считалъ возможнымъ беотійское происхожденіе бронзы [2]). *Lermann* [3]) и не упоминаетъ объ этомъ вопросѣ, также и *Bulle* [4]). *Amelung* [5]) болѣе подробно разбираетъ вопросъ объ отношеніи лондонской мраморной фигуры къ капитолійской бронзѣ; онъ считаетъ послѣднюю оригиналомъ, приводя въ видѣ возраженія представителямъ противоположнаго мнѣнія: 1) отсутствіе доказательства того, что эта фигура могла быть отнесена къ жанровой скульптурѣ, и кромѣ того, возможность даже поставить ее въ связь съ преданіемъ озолійскихъ Локровъ о героѣ Локрѣ, который, слѣдуя приказанію оракула, основалъ городъ тамъ, гдѣ онъ долженъ былъ отдохнуть, раненый въ ногу занозою „ὑπὸ ξυλίνης κυνὸς δηχθείς“—мысль, высказанная уже Kekulé; 2) расположеніе фигуры по тремъ измѣреніямъ возможно и въ первой половинѣ V в. и не характерно для эллинистическаго искусства. Мы не касались бы этого вопроса, если бы онъ недавно снова не былъ поднятъ. *Buschor* и *Sieveking* [6]) съ одной, *Aubert* съ другой стороны [7]) высказались за позднее происхожденіе бронзы. Они настаиваютъ особенно на томъ, что композиція фигуры невозможна въ эпоху строгаго стиля: „Der hockende Knabe aus dem Olympischen Ostgiebel, der öfters als Analogie für den Dornauszieher herangezogen wurde, bietet vielmehr den stärksten Gegenbeweis für die Datierung des letzteren ins

---

[1]) *Friederichs-Wolters* Gipsabg. 215.
[2]) Athen. Mitt. 1890 стр. 361.
[3]) Altgriech. Plastik стр. 148 слл.
[4]) Der schöne Mensch стр. 357 слл.
[5]) *Helbig-Amelung* I³ № 956.
[6]) Münchener Jahrb. 1912 стр. 129.
[7]) Zeitschr. für bild. Kunst 1900/01 стр. 40.

fünfte Jahrhundert. Beim Olympiaknaben wird die Tiefenwirkung durch das Anziehen des linken Oberschenkels und das Zurückführen des rechten Unterschenkels zum Rumpf, sowie durch die Stellung der Arme, die gewissermassen einen Rahmen für die übrige Figur bilden, beinahe aufgehoben, während der Dornauszieher Kopf, Arme und Beine frei in den Raum hinausschiebt". Вотъ все, что *Sieveking* и *Buschor* приводятъ въ пользу своего мнѣнія; все остальное остается голословнымъ утвержденіемъ. Такимъ образомъ, главнымъ препятствіемъ для датировки Spinario первой половиной V в. для названныхъ ученыхъ является композиція расположенія по тремъ измѣреніямъ. Прежде всего можно возразить, что они вовсе не обращаютъ вниманія на то, какъ фигура должна быть поставлена. *Bulle* [1]) сначала предполагалъ, что она стояла высоко и, такимъ образомъ, ракурсъ лѣвой ноги производилъ менѣе рѣзкое впечатлѣніе; впослѣдствіи [2]), однако, онъ убѣдился, что, напротивъ, она должна быть поставлена низко. Въ такомъ положеніи же нижнимъ основаніемъ фигуры являются ноги до колѣнъ, такъ какъ правая нога отъ колѣна является въ ракурсѣ, руки же прилегаютъ къ торсу такъ же какъ на приведенной фигурѣ восточнаго фронтона храма Зевса въ Олимпіи [3]). Далѣе, если и этого не признать, мы можемъ и прямо утвердить, что композиція по тремъ измѣреніямъ вполнѣ возможна въ эпоху строгаго стиля. Хіастическое расположеніе частей тѣла во всякомъ случаѣ содержитъ въ себѣ третье измѣреніе. Если площади, образуемыя плечами и бедрами, не совпадаютъ, впечатлѣніе глубины уже дано. Далѣе, какъ на нашей статуѣ лѣвое колѣно выдается изъ общаго контура, такъ на типѣ такъ называемаго Гермеса Людовизи [4]) выдается правая рука, такъ на такъ называемомъ Поллуксѣ въ Луврѣ выхо-

---

[1]) Die griech. Statuenbasen стр. 33 сл.

[2]) Der schöne Mensch ук. м.

[3]) Olympia III табл. XIV. I.

[4]) *Brunn-Bruckmann* 413.

дятъ изъ площади обѣ руки [1]). Нѣтъ, слѣдовательно, никакого основанія для утвержденія *Buschor*'а и *Sieveking*'а, которое является лишь голословнымъ; мы должны только очень пожалѣть, что наукѣ приходится бороться съ такими предвзятыми мнѣніями, ничѣмъ недоказанными [2]).

Итакъ, тремя учеными поддерживалось мнѣніе, что стиль Spinario могъ бы дать намъ представленіе о стилѣ Пиѳагора.

[1]) Считаю своимъ долгомъ обратить тутъ вниманіе на очень интересную, но мало изученную статую въ саду Palazzo dei Conservatori въ Римѣ. Она изображаетъ силена съ мѣхомъ на плечахъ; фигура служила фонтаномъ. Недостаточное воспроизведеніе издано въ Bull. della com. arch. com. III, 1875 табл. XIV—XV 1 съ еще менѣе удовлетворительнымъ текстомъ на стр. 135—139. *Amelung* описалъ ее у *Helbig'a* Führer I³ № 942; повторенія этого типа—силены въ театрѣ Діониса въ Аѳинахъ Mon. dell'Inst. IX 16. Трактовка волосъ и бороды говоритъ за то, что оригиналъ принадлежалъ къ первой половинѣ V в.; особенно характерно обозначеніе лысины и прилегающихъ волосъ; хотя копіистъ въ исполненіи лица очевидно усилилъ каррикатурныя черты, слѣдуя манерѣ своего времени, всетаки видно, что въ основѣ лежитъ типъ, близко напоминающій собою голову Марсія Мирона и головы кентавровъ метоповъ Парѳенона. Очень можетъ быть, что и оригиналъ служилъ фонтаномъ; примѣры извѣстны, какъ, напр., статуя Гермеса на Акрополѣ, изданная *M. Bieber*, въ Athen. Mitt. 1912 табл. XIII; издательница въ текстѣ приводитъ и другіе примѣры. Эта статуя скомпонирована уходящей вглубь и доказываетъ, что не только расположеніе фигуры по тремъ измѣреніямъ возможно въ эпоху строгаго стиля, но и полный натурализмъ, нашедшій себѣ послѣдователей лишь во время эллинизма. Въ видѣ близкой аналогіи можно привести еще типъ Беса, римская копія съ котораго сохранилась въ Museo Barracco въ Римѣ *Helbig-Amelung* I³ № 1080, *Helbig-Barracco* Coll. Barracco табл. LXVIII стр. 49 сл.; трактовка глазъ и складокъ надъ ними свидѣтельствуетъ о томъ, что мы имѣемъ передъ собою копію съ произведенія строгаго стиля, а не архаизирующую фигуру.

[2]) Если *Sieveking* и *Buschor* были бы правы, трудно понять, почему скульпторы временъ императоровъ копировали такъ часто архаистическую передѣлку оригинала; торсы въ Берлинѣ (Beschr. № 485), во Флоренціи (*Amelung* Führer № 81) и у Amelung'a (неизданный) несомнѣнно передаютъ оригиналъ капитолійскаго типа! см. *Furtwängler* Meisterw. стр. 685 прим. 3; упомянутая у *Furtwängler'a* головка въ Луврѣ, какъ мы докажемъ ниже, не есть повтореніе Spinario, а головы мальчика Эрмитажа; за то плохо сохранившаяся, но достовѣрная реплика находится въ саду Magazzino archeologico communale; она неиздана, насколько мнѣ извѣстно. Многочисленныя передѣлки позднихъ временъ уже собраны *Furtwängler'омъ*, Spinario—дѣвушка какъ распространенный типъ найденъ *Woelcke* Dornauszieher-Mädchen: Jahrb. d. arch. Inst. 1914 стр. 17 слл.

Мы можемъ только примкнуть къ нимъ на основаніи нашей теоріи. Дѣйствительно, по композиціи нѣтъ аналогіи болѣе близкой къ нашему киѳареду. Совпадаютъ постановка верхней части тѣла и то, какъ руки обрамляютъ торсъ. Но и стилизація тѣла вездѣ совершенно одинакова; обратимъ особое



Рис. 25. Голова мальчика въ Имп. Эрмитажѣ.

вниманіе на трактовку груди и спины, на отдѣлку рукъ и плечъ. Что касается стилизаціи головы, то мы находимъ подобное же исполненіе глазъ на «Гіакинѳѣ»; въ остальномъ, мнѣ кажется, съ головой капитолійской бронзы надо быть осторожнымъ; стилизація бровей, которыя почти перпендикулярно стоятъ къ линіи носа, и сильный подбородокъ указываютъ на то, что копіистъ работалъ довольно свободно. Въ

виду того, что голова отлита отдѣльно [1]), мнѣ кажется возможнымъ предположить, что она является реставраціей временъ Августа, причемъ реставраторъ въ общихъ чертахъ держался типа той головы, которую онъ долженъ былъ замѣнить новой, но не копировалъ ея во всѣхъ деталяхъ. Что такія ре-



Рис. 26. Голова мальчика въ Имп. Эрмитажѣ.

ставраціи дѣлались въ древности, намъ извѣстно: Плиній [2]) пишетъ о статуѣ Артемиды Тимоѳея: Timothei manu Diana Romae est in Palatio Apollinis delubro, *cui signo caput reposuit Avianius Euander*». Слѣдуетъ обратить вниманіе на то, что

[1]) Указаніе *Amelung'a* у *Helbig'a* ук. соч.
[2]) N. H. XXXVI. 32, *Overbeck* Sq. 1328.

указанныя болѣе свободныя черты встрѣчаются на статуѣ Камилла въ томъ же музеѣ [1]). Въ связи съ этимъ мы можемъ указать на типъ, пока еще не возбудившій вни-



Рис. 27. Голова мальчика въ Имп. Эрмитажѣ.

манія науки, но который, можетъ быть, приблизитъ этотъ вопросъ къ рѣшенію. Мнѣ извѣстны два повторенія этого

---

[1]) *Brunn-Bruckmann* табл. 316. *Helbig-Amelung* Führer I³ № 957. Къ сожалѣнію эта группа памятниковъ стилистически еще не изслѣдована; изящный классицизмъ, сказывающійся въ Камиллѣ, отмѣтимъ и на рельефѣ Эрмитажа, изображающемъ Ганимеда, дающаго пить орлу (К. 332=В. 360); тутъ типъ Ганимеда близокъ къ типу Лемносской Аѳины *Furtwängler'a*. Эклектическое смѣшеніе стилей, создавшее, однако, вполнѣ опредѣленное художественное направленіе, достойно вниманія. Почему въ спеціальной работѣ *Strong* Roman Sculpture, London 1907, такимъ

типа: въ Имп. Эрмитажѣ [1]) и въ Луврѣ [2]). Нашъ экземпляръ (рис. 25—27) былъ уже опредѣленъ Кизерицкимъ какъ повтореніе «Spinario», въ моемъ изданіи—какъ типъ, близкій къ римской статуѣ. Изображенъ мальчикъ съ длинными волосами, которые, завиваясь, покрываютъ затылокъ, надъ лбомъ же связаны въ узелъ. Реставрацій нѣтъ; надъ лбомъ и надъ правымъ вискомъ волосы отломаны; поверхность мрамора пострадала отъ чистки около бровей. Нашъ экземпляръ сдѣланъ изъ мелкозернистаго мрамора съ ярко-бѣлой поверхностью, слегка полированной, вѣроятно, италійскаго происхожденія; судя по стилизаціи глазного яблока, она—повтореніе, приблизительно, начала II в. по Р. Х. [3]): зрачекъ слегка обрисованъ; полировка говоритъ за ту же дату. Повтореніе въ Луврѣ (рис. 28) принадлежитъ къ болѣе позднему времени: зрачекъ исполненъ вполнѣ, причемъ кругъ является почти полнымъ.

произведеніямъ какъ Юнонѣ Людовизской (*Brunn-Bruckmann* табл. 389. *Helbig-Amelung* Führer I³ № 1305) не отводится подобающее ей мѣсто? Эти произведенія невозможно считать копіями; они даютъ болѣе характерную картину художественнаго вкуса временъ Юліевъ, чѣмъ рельефы, на которыхъ преимущественно останавливается *Mrs. Strong*. Сюда же слѣдуетъ отнести и колоссальную статую Зевса изъ Castel-Gandolfo въ Эрмитажѣ (К. 152=В. 101), которую *Amelung* сопоставляетъ съ Зевсомъ Отриколійскимъ *Brunn-Bruckmann* табл. 130 *Helbig-Amelung* Führer I³ № 288 и приписываетъ Бріаксису: Ausonia III стр, 119 прим. 1. Безъ сомнѣнія тутъ есть элементы IV в., лучше сказать, типъ этого римскаго Юпитера созданъ на основаніи типовъ въ родѣ Отриколійскаго, но къ этому примѣшана значительная доля болѣе древнихъ элементовъ, придающихъ всему типу новый характеръ; лучше сближать съ этой статуей голову изъ собранія графа *Zichy* въ Мюнхенѣ см. *Furtwängler* Neue Denkm. ant. Kunst табл. XI, XII стр. 140 слл.

[1]) Головка эта была посажена на статую типа „Idolino“ К. 157а В. 107; теперь она снята и поставлена отдѣльно.

[2]) № 90; упомянутъ *Furtwängler'омъ* Meisterw. стр. 685 прим. 3 и воспроизведенъ по очень посредственному рисунку у *Collignon'a* Hist. de la sculpture gr. I стр. 425 рис. 220. За доставленіе хорошихъ снимковъ и разрѣшеніе ихъ издать я обязанъ г-ну *Etienne Michon*.

[3]) Такая же трактовка глаза на бюстѣ Цесаря (?) К. 25=В. 177, которую по античной полировкѣ надо отнести къ этому времени, далѣе на такъ наз. Пробѣ К. 69=В. 224 (см. *Hekler* Bildniskunst der Griechen und Römer табл. 278-а., гдѣ воспроизведено повтореніе въ Неаполѣ).

Тѣ же пріемы мы можемъ наблюдать на портретахъ середины II в. по Р. Х. [1]). Этотъ экземпляръ явно отличается отъ эрмитажнаго: вѣки толще и сильно выступаютъ, губы толще и мясистѣе, подбородокъ и щеки полнѣе, волосы образуютъ болѣе мягкія формы, однимъ словомъ, копіистъ старался по возможности смягчить строгія формы оригинала. Но не можетъ быть сомнѣнія въ томъ, что мы имѣемъ передъ собою повтореніе того же оригинала въ виду полнаго совпаденія характерныхъ деталей, напримѣръ, линій завитковъ на задней части черепа. Экземпляромъ же въ Луврѣ мы едва ли можемъ пользоваться для стилистическихъ сравненій, такъ какъ онъ отступаетъ отъ оригинала, между тѣмъ какъ повтореніе Эрмитажа производитъ впечатлѣніе полной достовѣрности, за исключеніемъ трактовки глазного яблока. Весьма добросовѣстное копированіе копіистомъ бронзоваго оригинала доказываетъ исполненіе волосъ, которые безъ пробора проведены отъ макушки; эта черта характерна для произведеній ранняго строгаго стиля. Характеръ бронзы вполнѣ переданъ на мраморѣ: волосы раздѣлены на отдѣльныя пряди, въ которыя врѣзаны волосики, внизу завитки свободно выступаютъ изъ плотно прилегающей къ черепу массы волосъ; все это характерныя черты, часто встрѣчаю-



Рис. 28. Головка мальчика.
Парижъ. Лувръ.

---

[1]) Напр., на портретахъ Антонина Пія К. 72=В. 211. *Hekler* ук. соч. табл. 264а (экземпляръ въ Museo delle Terme въ Римѣ).

щіяся на бронзахъ — оригиналахъ этого времени, на которыхъ эти завитки отлиты отдѣльно и припаяны. Вполнѣ соотвѣтствуетъ ранне-строгому стилю и стилизація лица: глаза лежатъ плоско, брови проведены дугообразно; тонкія очертанія рта и подбородка тоже не возбуждаютъ сомнѣній. Отъ шеи на головѣ Эрмитажа сохранилось очень мало, зато экземпляръ въ Луврѣ ясно показываетъ, что голова была обращена вправо и смотрѣла внизъ: лѣвый мускулъ шеи натянутъ, на правой сторонѣ онъ сжатъ. Головки Эрмитажа и Лувра, безъ сомнѣнія, передаютъ одинъ оригиналъ; голова Spinario очень близка къ нему, но все-таки представляетъ собой другой типъ болѣе поздняго времени, типъ также знаменитый, такъ какъ извѣстны повторенія его; одно, не замѣченное до сихъ поръ, я нашелъ въ Magazzino archeologico communale, гдѣ эта, правда, очень потертая голова служитъ прикрытіемъ амфоры, стоящей въ саду; на другое, находящееся тамъ же въ музеѣ, обратилъ мое вниманіе Амелунгъ. Первое можно считать несомнѣннымъ повтореніемъ того же типа, второе въ нѣкоторыхъ деталяхъ отличается отъ головы знаменитой статуи: глаза имѣютъ болѣе продолговатую форму, нѣтъ на ней характерныхъ маленькихъ волосиковъ въ углахъ надъ висками, завитки на затылкѣ и по бокамъ слабѣе; но такъ какъ работа вообще груба, то, можетъ быть, эти различія могутъ быть приписаны копіисту. Во всякомъ случаѣ, ею для опредѣленія типа Spinario пользоваться нельзя. Что касается взаимнаго соотношенія головъ Spinario и Эрмитажа, то различія между ними существенны. На головѣ Spinario обозначенъ проборъ, отъ котораго ниспадаютъ волосы; какъ мы знаемъ, это признакъ болѣе поздняго происхожденія; далѣе волосы спускаются сплошною массою и лишь внизу раздѣляются на пряди: на эрмитажномъ типѣ эти пряди уже выдѣляются на верху черепа и гораздо самостоятельнѣе, каждая изъ нихъ проведена отдѣльно, иногда сплетаясь съ другими, нѣкоторыя заканчиваются раньше другихъ, такъ, на задней и правой частяхъ черепа; и въ этомъ сказывается стиль

болѣе древній. Наконецъ, и въ исполненіи лица есть различія основного характера. Глаза Spinario лежатъ глубже, ротъ и вся нижняя часть лица полнѣе, и въ этомъ мы можемъ усматривать болѣе поздній стиль. Изъ этого вытекаетъ, что голова Эрмитажа хотя и очень близка къ Spinario, но не есть повтореніе того же типа, а является повтореніемъ произведенія болѣе древняго, созданнаго, можетъ быть, тѣмъ же мастеромъ. Такъ какъ развитіе стиля въ первой половинѣ V в. идетъ съ изумительной быстротой, то для опредѣленія стиля головы Spinario лучше пользоваться типомъ Эрмитажа, какъ близкимъ къ нему праобразомъ, для сравненія съ головой Эрота Соранцо. На обѣихъ головахъ очень сходно исполненіе бровей и окрестностей глазъ; исполненіе вѣкъ тождественно на всѣхъ трехъ типахъ: глазныя щели поставлены слегка косо, болѣе сильный изгибъ замѣчается на нижнихъ вѣкахъ ближе къ внѣшнимъ угламъ, между тѣмъ какъ верхнія вѣки имѣютъ болѣе равномѣрныя формы. Характерны далѣе очертанія профиля, въ особенности на нижней части его: грушевидный подбородокъ съ тонкой, мало выдающейся нижней губой тутъ и тамъ тотъ же. Наконецъ, тотъ же вкусъ, та же рука замѣтны въ трактовкѣ волосъ особенно въ выдѣленіи изъ массы волосъ маленькихъ завитковъ; такіе являются на «Эротѣ Соранцо» на волосахъ у висковъ, на головѣ мальчика на правой сторонѣ и на затылкѣ. Такимъ образомъ, мы находимъ съ одной стороны ближайшее родство между киѳаредомъ и Эротомъ Соранцо со Spinario, съ другой—по трактовкѣ головы Эрота Соранцо съ эрмитажнымъ типомъ мальчика. Эта голова важна еще въ одномъ отношеніи. Мы на основаніи преданія приписали Пиѳагору статую гоплитодрома бывшаго музея Somzée. Голова этой фигуры, дѣйствительно, очень близка къ эрмитажной головѣ мальчика (см. рис. 23 и 24). Характерныя очертанія продолговатаго лица, особенно нижней его части совпадаютъ совершенно, то же поразительное сходство замѣчается и въ профилѣ.

III. Типы атлетовъ.

Впервые *Furtwängler* [1]), *Arndt* и *Hermann* [2]) обратили вниманіе на типъ атлета, который могъ бы дать представленіе о знаменитыхъ статуяхъ Пиѳагора, воспользовавшись головою, найденной во Ѳракіи на мѣстѣ древняго Перинѳа въ 1855 году и пріобрѣтенной впослѣдствіи дрезденскимъ музеемъ [3]). *Hermann* подробно описалъ и изслѣдовалъ ее.

Голова изображаетъ юношу-атлета, уши котораго имѣютъ характерныя, изувѣченныя отъ ударовъ формы; судя по напряженію мускуловъ шеи, голова была повернута слегка вправо и смотрѣла прямо, сохранился и переходъ отъ шеи къ плечамъ; по правильнымъ наблюденіямъ *Германа* правое плечо слегка приподнято и выдвинуто впередъ, такъ что мы можемъ представить себѣ всю статую по типамъ атлетовъ строгаго стиля, стоящихъ спокойно, причемъ тяжесть тѣла покоилась на лѣвой ногѣ, правая же была слегка отставлена въ сторону. *Германъ* сопоставляетъ этотъ типъ съ рядомъ головъ и, сравнивая его съ дискоболомъ, приходитъ къ заключенію, что художникъ, котораго мы должны считать авторомъ его, близокъ къ Мирону, но всетаки отличается отъ него; ближе стоитъ голова Гармодія изъ группы тираноубійцъ, которая въ свою очередь очень близка къ головѣ Геракла Селинунтской метопы [4]). Это сходство навело Германа на мысль о Пиѳагорѣ. Дальше Германа пошелъ *Furtwängler* [5]), высказавшійся прямо за Пиѳагора. Онъ указываетъ при этомъ на полное стилистическое родство съ атле-

---

[1]) Athen. Mitt. 1891 стр. 333 прим. 1.

[2]) Athen. Mitt. 1891 стр. 313 слл.

[3]) Berl. philol. Wochenschr. 1891 стр. 546 (*Treu*) Издана Athen. Mitt. 1891 табл. IV, V. *Brunn-Bruckmann* табл. 542. *Furtwängler* Intermezzi стр. 10. *S. Reinach* Têtes antiques табл. 32, 33.

[4]) *Brunn-Bruckmann* 291a.

[5]) Meisterw. 346.

томъ въ Луврѣ, такъ называемымъ Поллуксомъ [1]), со статуей атлета въ Giardino Boboli во Флоренціи, такъ называемымъ Гармодіемъ [2]) и со статуей въ собраніи Lansdowne въ Англіи, къ сожалѣнію, неопубликованной [3]). Впослѣдствіи тотъ же ученый еще разъ занимался этой группой атлетовъ, изучая бронзовую голову въ собраніи герцога Девонширскаго въ Chatworth [4]). Голова эта, найденная въ Смирнѣ, по *Furtwängler*'у, представляетъ собою оригиналъ времени около 460 года. Сравнивая эту голову съ рядомъ современныхъ ей произведеній, онъ старается доказать, что лишь одна группа можетъ быть поставлена въ связь съ ней—голова атлета изъ Перинѳа и луврскій Поллуксъ. Такимъ образомъ, типъ атлета Пиѳагора *Furtwängler* возстановляетъ на основаніи трехъ фигуръ: Поллукса, статуи въ Giardino Boboli и головы изъ Перинѳа [5]).

Статуя Поллукса (рис. 29, 30), къ сожалѣнію, сильно реставрирована; обѣ руки, правая нога ниже колѣнъ, лѣвая съ колѣномъ — новы. Первый издатель ея, *Brizio* [6]), уже указалъ на слѣдъ «puntello» на лѣвой сторонѣ черепа, судя по которому, лѣвая рука лежала ближе къ головѣ; такъ и нарисована статуя на приложенной къ его статьѣ таблицѣ. Такъ какъ шея реставрирована, принадлежность головы къ торсу не можетъ быть доказана съ абсолютной достовѣрностью, но съ одной

---

[1]) Cat. somm. 889. *Clarac-Reinach* Rép. de la st. стр. 166. 4. Annali dell'Inst. 1874 Tav. d'agg. L, *Lechat* Pythagoras стр. 107 рис. 15 (по Photogr. Giraudon № 1207) Наше воспроизведеніе сдѣлано по новымъ снимкамъ, за которые я обязанъ г-ну *Etienne Michon*; одна голова изображена Mon. dell'Inst. X табл. II. *Furtwängler* Intermezzi стр. 10=*Sauer* Theseion стр. 224.

[2]) *Arndt-Amelung* E. V. 96—98. *Reinach* Rép. de la st. II стр. 541 № 4. *Sauer* Das sog. Theseion стр. 222.

[3]) *Michaelis* Ancient marbles in Great Britain стр. 446, Lansdowne House № 36. *Reinach* Rép. de la stat. стр. 521 № 7.

[4]) *Intermezzi* стр. 3 слл.; голова Аполлона образцово изображена на табл. I—IV и надъ текстомъ.

[5]) Я сознательно ограничиваюсь этими тремя фигурами, какъ наиболѣе выдающимися; на дальнѣйшихъ сопоставленіяхъ *Lechat* (Pythagoras стр. 104 слл.) и другихъ мы тутъ останавливаться не можемъ.

[6]) Annali 1874 стр. 51 слл.

стороны puntello, съ другой—полное сходство по качеству мрамора и по работѣ, напримѣръ, по исполненію волосъ, говорятъ за то, что голова первоначально принадлежала къ торсу [1]).



Рис. 29. Такъ наз. Поллуксъ въ Луврѣ.

[1]) Такъ судятъ *Furtwängler* Meisterw. 346 и *Etienne Michon*, (у *Lechat* ук. соч. стр. 104 прим. 2). «Quant à la tête, il n'y a pas certitude matérielle qu'elle appartienne au torse, puisque le cou a dû être restauré tout autour.... mais l'appartenance est plus que probable».

Со статуей въ Giardino Boboli дѣло обстоитъ подобнымъ образомъ: руки, ноги и шея новы; но и тутъ голова по качеству мрамора, по работѣ и по движенію совершенно подходятъ къ торсу, такъ что излишнимъ скептицизмомъ является замѣтка Arndt'а, что «Zugehörigkeit nicht erweisbar» [1]). Не можетъ быть сомнѣнія въ томъ, что эти три фигуры образуютъ одну группу. Сопоставленіе фаса и профиля периноской головы съ луврской у *Furtwängler*'а выясняетъ взаимоотношеніе этихъ типовъ; къ нимъ вполнѣ примыкаетъ флорентійская. Дѣйствительно, формы лица, глаза, рта, построеніе черепа тутъ одни и тѣ же. Важнымъ подтвержденіемъ гипотезы *Furtwängler*'а является, наконецъ, находка мраморной головы въ шлемѣ того же типа, особенно похожей на периноскую голову, въ Тарентѣ [2]). Эта голова—оригиналъ; въ Тарентѣ мы должны въ это время ждать сильнаго вліянія Пиѳагора на современное искусство; находка головы этого типа на этомъ мѣстѣ поэтому является фактомъ крайне важнымъ.

Теперь долженъ быть поставленъ вопросъ, какъ Пиѳагоръ реконструкціи *Furtwängler*'а относится къ нашему Эроту Соранцо. По времени ближе всего къ послѣднему парижскій «Поллуксъ». На немъ мы встрѣчаемъ тѣ же пріемы въ трактовкѣ глаза, хотя Эротъ и старше по стилю. Очень близокъ далѣе оваль лица, сильно суживающійся книзу, тутъ же встрѣчается та же прямолинейная форма рта. Свободная трактовка волосъ на «Поллуксѣ» характерна и для нашей группы;

---

[1]) *Amelung* Führer durch die Antiken in Florenz стр. 143: «Der Kopf ist von gleichem Marmor, gleicher Arbeit und Erhaltung wie der Körper und gehört deshalb augenscheinlich mit diesem zusammen». Названный ученый отзывается, однако, отрицательно о мнѣніи Furtwängler'а, называя сходство ихъ между собою «sehr allgemein und die Rückführung auf Pythagoras lediglich eine Vermutung». *Sauer* Theseion стр. 223 согласенъ съ сопоставленіемъ парижской головы съ флорентійской, но считаетъ обѣ аттическими, голову изъ Периноа же на основаніи ея сходства (?!) съ Перикломъ — произведеніемъ Кресилая! (см. и Verhandl. d. 43 Philol.—Vers. стр. 160).

[2]) Она, насколько мнѣ извѣстно, еще не издана; мнѣ удалось видѣть ее въ Тарентѣ въ іюлѣ 1914-го года.

особенно важно расположеніе волосъ на задней части черепа. Хотя тутъ нѣтъ пробора, но все-таки волосы расходятся; пряди волосъ при этомъ не идутъ параллельно другъ къ другу, но расходятся и сходятся; направо же одна прядь проходитъ по всей головѣ. Тотъ же самый пріемъ мы встрѣчаемъ на головѣ мальчика въ Эрмитажѣ. Особенно близки другъ къ другу Поллуксъ и Гіакинѳъ по стилизаціи торсовъ; особенно трактовка спины почти тождественна. Тоже построеніе тѣла ввысь, отмѣченное нами на Эротѣ, мы находимъ и тутъ; оно выражается въ болѣе сильномъ исполненіи вертикальныхъ линій, причемъ горизонтальныя не даютъ архитектурнаго дѣленія. Такъ, несмотря на ясно обозначенныя «inscriptiones», линія надъ пупомъ не парализуетъ вертикали; въ трактовкѣ спины всѣ линіи сосредоточиваются по направленію къ спинному хребту; какъ деталь, приведемъ исполненіе груди, плечъ и ногъ, которое на обѣихъ фигурахъ одинаково. Голова изъ Перинѳа и голова атлета Boboli по стилизаціи волосъ наиболѣе близки другъ къ другу; расположеніе ихъ въ профиль почти совершенно тождественно;

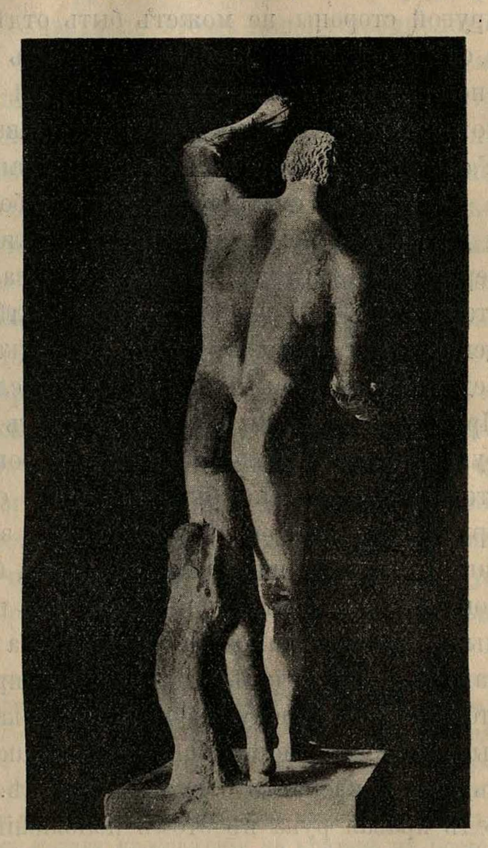


Рис. 30. Такъ наз. Поллуксъ въ Луврѣ.

на обѣихъ головахъ бросается въ глаза свобода въ исполненіи завитковъ, которые не входятъ въ массу волосъ, а выступаютъ изъ нея. Эта свобода, совершенно единичная въ искусствѣ первой половины V в., отмѣчена нами и на Эротѣ и на головѣ мальчика Эрмитажа. Торсъ атлета Boboli съ другой стороны не можетъ быть отдѣленъ отъ «Поллукса», а, слѣдовательно, и отъ «Эрота». Какъ о характерной детали, упомянемъ о формѣ уха съ широкой верхней частью, очень похожей на ухо «Эрота». Изъ этого вытекаетъ, что Пиѳагоръ *Furtwängler'a* вполнѣ сходится съ нашимъ.

Furtwängler считаетъ «Поллукса» борцомъ, вмѣстѣ съ нимъ и другіе ученые: это толкованіе вошло въ литературу не подвергнутымъ критикѣ. Уже *Brizio* указалъ на puntello на лѣвой сторонѣ черепа, судя по которому лѣвая рука была проведена ближе къ головѣ [1]), правая рука была протянута впередъ и прямо, такъ какъ на торсѣ слѣдовъ подпорки нѣтъ. При толкованіи фигуры надо имѣть въ виду, что правая рука въ такомъ положеніи удара произвести не можетъ, для этого плечо должно было бы быть отодвинуто назадъ; съ другой стороны она и не служитъ защитой, такъ какъ въ такомъ случаѣ она должна была бы быть отведена въ сторону, какъ защищающая тѣло; для положенія лѣвой руки мы не найдемъ ни одной аналогіи на изображеніяхъ кулачнаго боя; при ударѣ рука бываетъ протянутой впередъ, а не отброшеной и согнутой въ локтѣ, какъ здѣсь. Изъ этого вытекаетъ, что постановка фигуры какъ можно хуже вяжется съ представленіемъ о кулачномъ боѣ. За то протянутая впередъ правая рука въ этомъ положеніи не разъ встрѣчается на вазахъ [2]). Раненый воинъ падаетъ и протягиваетъ при этомъ мечъ правой рукой, чтобы нападающій на него непріятель не могъ приближаться; въ такомъ случаѣ остается лишь одна возможность для возстановленія лѣвой руки:

---

[1]) см. его реконструкцію Annali 1874 Tav. d'agg. L.

[2]) см. сопоставленіе памятниковъ у *Furtwängler'a* Aegina стр. 343 слл. Протянутая впередъ рука встрѣчается на стамносѣ въ Мюнхенѣ *Gerhard* Auserl. Vasenb. табл. 201=*Furtwängler* ук. соч. рис. 274.

она поднимаетъ щитъ для прикрытія отъ удара сверху [1]). «Поллуксъ» такимъ образомъ изображаетъ падающаго героя, защищающагося щитомъ, который онъ держитъ въ лѣвой рукѣ, и протягивающаго мечъ на встрѣчу противнику, судя по положенію лѣвой руки статуи, наносящему ударъ сверху. Не могу не высказать по этому поводу предположенія, которое могло бы объяснить статую. Въ Museo Nazionale въ Неаполѣ находится статуя раненаго воина [2]), которая по стилю своему совершенно подходитъ къ нашей группѣ. Только торсъ античенъ, но онъ свидѣтельствуетъ о крайне интересномъ типѣ; сохранились плечи и ноги частью, такъ что можно возстановить мотивъ: правая рука была высоко поднята, лѣвая опущена и поддерживалась подпоркою; тяжесть тѣла покоилась, преимущественно, на правой ногѣ, лѣвая была отставлена назадъ. Мотивъ напоминаетъ на первый взглядъ Гармодія изъ группы тиранноубійцъ, но сходство лишь поверхностное. Характерно для нашей фигуры то, что лѣвая нога очень мало отставлена назадъ, и что замѣтенъ сильный изгибъ торса назадъ; нападая, герой, слѣдовательно, изгибаетъ тѣло назадъ. Своеобразный мотивъ тутъ объясняется легче, такъ какъ около праваго мускула груди пластично изображена рана [3]). Герой, слѣдовательно,

---

[1]) На кратерѣ въ Бостонѣ *Furtwängler* рис. 276. Для постановки ногъ «Поллукса» см. бронзу въ Моденѣ, изданную *Furtwängler'омъ* тамъ же стр. 502 рис. 409, 410. см. стр. 503, 347. *Bulle* Der schöne Mensch табл. 94. Тутъ изображенъ падающій воинъ; ноги поставлены, какъ у Поллукса, лѣвая рука, державшая щитъ, протянута впередъ, правая — назадъ; для такого мотива прямыхъ параллелей на вазахъ нѣтъ, больше всего онъ приближается къ мотиву изображенія на кратерѣ въ Бостонѣ *Furtwängler* ук. соч. рис. 275, 229. Такъ держитъ щитъ воинъ на вазѣ изъ Каносы Annali dell Inst. 1873 Tav. d'agg. B., на вазѣ изъ Танагры въ Аѳинахъ Ἐφημ. ἀρχ. 1883 табл. 7 н под.

[2]) Guida illustrata del Museo Nazionale di Napoli... per cura di *A. Ruesch* (Napoli 1908) № 112 стр. 35 «il solo torso è antico, la testa è moderna; marmo greco; alt. m. 2. 16. *Clarac* Musée de sc. табл. 366 № 2202 *Brunn-Bruckmann* 331.

[3]) «Sotto al braccio destro, sul petto, è una ferita con buco per un dardo di bronzo». Что тутъ была прикрѣплена стрѣла, ничѣмъ не доказывается. (Guida *Ruesch* ук. м.).

*

опасно раненый, послѣдними силами наноситъ ударъ своему противнику. Фигура эта по стилю и по величинѣ замѣчательно близка къ «Поллуксу» [1]), такъ что можно высказать предположеніе, что обѣ фигуры составляли одну группу, которая, по всей вѣроятности, изображала сцену изъ миѳа. Въ виду того, что оба героя ранены, толкованіе напрашивается: группа можетъ только изображать Этеокла и Полиника, погибающихъ въ поединкѣ передъ вратами Ѳивъ; о такой группѣ работы Пиѳагора упоминаетъ Татіанъ [2]); вѣроятно, извѣстіе о ней же кроется въ словахъ Плинія о статуяхъ septem nudi et senex unus [3]). Но, конечно, все это является лишь предположеніемъ, въ которомъ только одно можно считать достовѣрнымъ, что «Поллуксъ» изображаетъ падающаго героя. Однако, считаю своимъ долгомъ прибавить тутъ къ цѣпи предположеній одно звено. У Плинія упоминается *senex unus*, который, по мнѣнію *Robert'a*, какъ сказано выше, изображалъ Галиѳерса предположенной *Urlichs'*омъ группы. Во всякомъ случаѣ была извѣстна во время Плинія такая фигура старца работы Пиѳагора. Въ Луврѣ находится статуя, которая, по моему мнѣнію, вполнѣ принадлежитъ къ составленной нами группѣ произведеній Пиѳагора [4]). Эта статуя принадлежитъ къ первой половинѣ V вѣка, какъ это видно изъ плоскихъ формъ мускуловъ груди и изъ строгой стилизаціи мантіи; она изображаетъ старика: грудь опустилась, такъ что животъ немного выступаетъ, вся фигура немного наклонена впередъ. Плащъ лежитъ однимъ концомъ на лѣвомъ плечѣ, отъ него проведенъ по спинѣ, подъ правой мышкой и поперекъ груди, наконецъ, переброшенъ черезъ лѣвую руку; правая рука приподнимаетъ плащъ, лѣвая держитъ лиру. Одна особенность явно указы-

---

[1]) Особенно близкой является и статуя въ Giardino Boboli.

[2]) См. выше стр. 17.

[3]) См. выше стр. 18 сл.

[4]) Österr. Jahresh. III (1900) табл. I и II *Hekler* Bildniskunst табл. 7a. *Lippold* Griech. Porträtstatuen стр. 39 рис. 2; повтореніе въ Palazzo de' conservatori изображено въ текстѣ Öster. Jahresh. стр. 82 рис. 15.

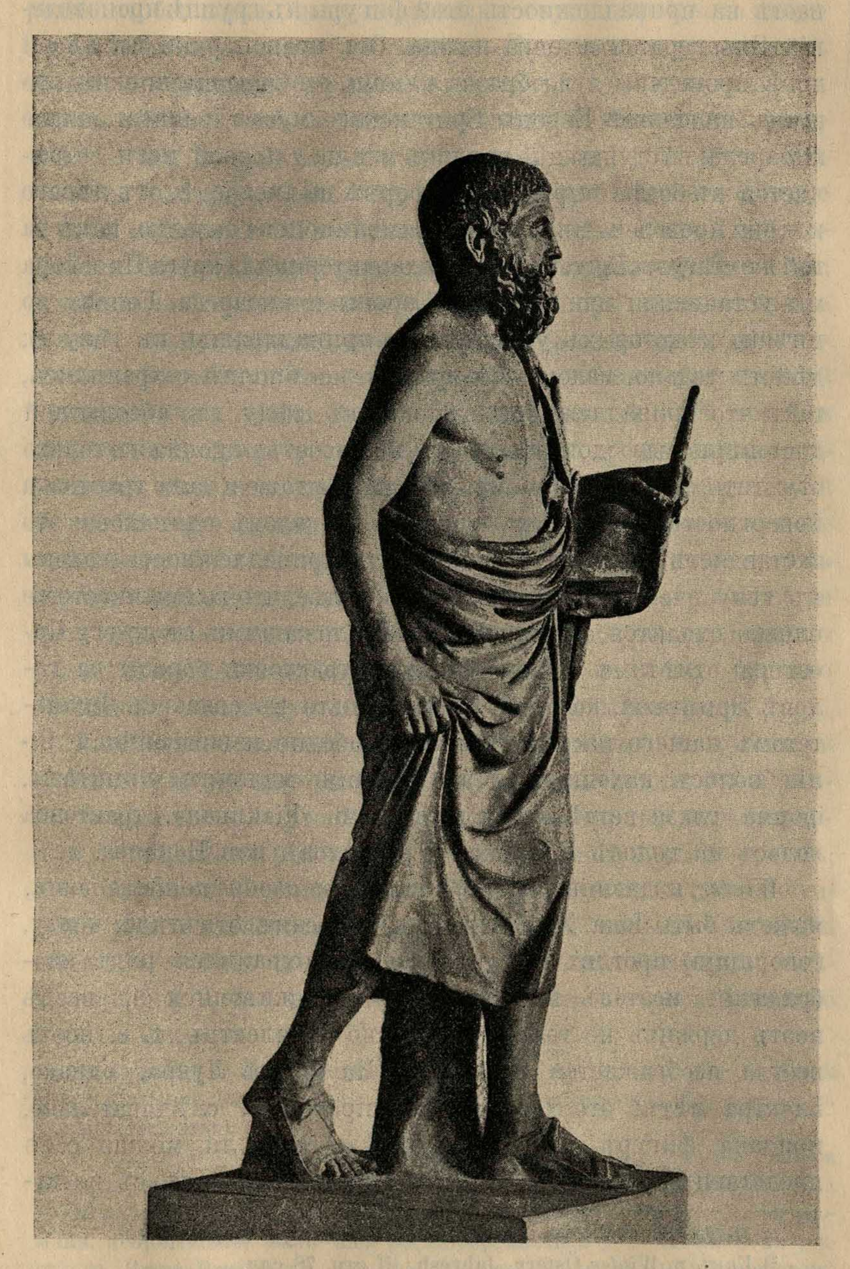


Рис. 31. Статуя старца въ Луврѣ.

ваетъ на принадлежность этой фигуры къ группѣ произведеній Пиѳагора: трактовка плаща. Отъ правой руки къ лѣвой ногѣ проведены дугообразныя линіи, отвѣчающія вполнѣ линіямъ на плащѣ Европы Британскаго музея и эрмитажнаго киѳареда; выступающій кончикъ плаща у правой ноги встрѣчается въ болѣе выраженной формѣ на киѳаредѣ, отъ лѣваго колѣна проведена въ сторону прямолинейная складка, какъ на той же статуэткѣ; что эта манера характерна для круга Пиѳагора мы установили при разборѣ Европы и киѳареда. Голова по мнѣнію нѣкоторыхъ ученыхъ не принадлежитъ къ тѣлу [1]; дѣйствительно, изломы по краямъ не вполнѣ сохранились, такъ что принадлежность головы къ тѣлу съ абсолютной достовѣрностью доказана быть не можетъ; я долженъ только отмѣтить, что качество мрамора одно и тоже и даже трактовка поверхности мрамора на торсѣ и на головѣ одинакова; это заставляетъ меня все-таки считать принадлежность головы къ тѣлу очень вѣроятной [2] тѣмъ болѣе, что голова по стилю близко сходится съ типами, принадлежащими къ кругу Пиѳагора: отмѣтимъ полное сходство трактовки бороды на головѣ Эрмитажа, которую мы поставили въ связь съ Филоктетомъ нашего мастера; тѣ же свободно извивающіяся линіи волосъ находимъ и на головкѣ мальчика Эрмитажа, форма глаза встрѣчается на головѣ «Гіакинѳа», трактовка волосъ на головѣ Поллукса и на головѣ изъ Перинѳа.

Winter, издавшій статую, считалъ ее изображеніемъ поэта, можетъ быть Іона Хіосскаго; но онъ самъ отмѣтилъ черту, говорящую противъ его толкованія. Сохранился рядъ изображеній поэтовъ въ скульптурѣ и живописи [3], вездѣ поэтъ держитъ не только лиру, но и плектръ, т. е. поэтъ всегда изображается поющимъ. На статуѣ Лувра, однако, плектра нѣтъ; это характерно; лира тутъ, слѣдовательно, придана фигурѣ какъ аттрибутъ и едва ли можно себѣ представить, не говоря даже о всѣхъ аналогіяхъ съ плект-

---

[1]) *Hekler* ук. соч. стр. 313 къ № 7a *Lippold* ук. соч. стр. 40.

[2]) Какъ и *Winter* Österr. Jahresh. III стр. 78 слл.

[3]) Примѣры приводятся *Winter'омъ* стр. 87 слл.

ромъ, чтобы поэтъ былъ поставленъ скульпторомъ въ такую лишь внѣшнюю связь съ лирою. Кромѣ поэтовъ, однако, только пророки могутъ быть изображены съ лирами; и они поютъ «ᾄδουσι»; кромѣ того и пророки изображались старцами, этотъ возрастъ для нихъ характеренъ [1]). Поэтому мнѣ кажется, что толкованіе статуи какъ пророка имѣетъ больше основанія, чѣмъ Винтеровское предположеніе. Наше заключеніе было бы слѣдующее: упоминается Пдиніемъ senex Пиѳагора; сохранилась статуя старца, повторенная два раза, слѣдовательно, знаменитая въ древности, которая по стилю принадлежитъ Пиѳагору. Эта статуя, далѣе, изображаетъ, по всей вѣроятности, пророка; senex Плинія связанъ авторомъ съ septem nudi; этотъ senex, если число 7 не случайно, изображалъ, вѣроятно, пророка. Такимъ образомъ, отождествляя Луврскій типъ съ этимъ senex, мы нашли бы подтвержденіе толкованія *Urlichs*'а всей композиціи какъ группы героевъ передъ Ѳивами; но, признаемся, что наше предположеніе пока стоитъ на шаткомъ основаніи; лишь Луврскаго старца мы должны связать съ senex Пиѳагора, въ виду полнаго совпаденія стиля его со стилемъ Европы и киѳареда.

Еще одного вопроса мы должны коснуться въ связи съ группой статуй, которыя мы сейчасъ разбирали. Въ Эрмитажѣ находится портретъ бородатаго мужчины, замѣчательный по рѣзкости работы [2]). Судя по распухшимъ ушамъ, изображенъ кулачный боецъ. Большой мускулъ правой стороны шеи сильно сокращенъ, на лѣвой сторонѣ замѣтенъ наклонъ головы въ эту сторону. Голова повернута, слѣдовательно, влѣво и немного наклонена, поворотъ довольно

---

[1]) *Lippold* ук. соч. пишетъ... vom Kopf, der ja auch im Ausdruck wenig für einen Sänger passt..., тѣмъ болѣе выраженіе подходитъ къ нашему толкованію.

[2]) Киз. 68=В. 143. Кизерицкій считалъ нашу голову за работу конца VI в.(!) Голова воспроизведена лишь два раза: по снимку съ оригинала у *Furtwängler*'а Meisterw. стр. 353 рис. 46 (указаніе F., будто шея сломана, неправильно; низъ шеи реставрированъ) и у *L. Curtius*'а въ текстѣ къ *Brunn-Bruckmann* №№ 601—604. стр. 9 рис. 8—10 по гипсовому слѣпку.

крутой, какъ свидѣтельствуютъ мускулы затылка [1]). Этотъ поворотъ совершенно соотвѣтствуетъ повороту головы атлета Giardino Boboli. *Furtwängler* [2]) впервые приписалъ этотъ типъ Мирону; за нимъ послѣдовало большинство другихъ ученыхъ, какъ, напр., *Amelung* [3]), *Lippold* [4]) и другіе. *Lechat* [5]), однако, обратилъ вниманіе на одно любопытное явленіе: завитки волосъ черта за чертой сходны съ головой изъ Периноа, и изъ этого вывелъ заключеніе, что обѣ головы должны быть приписываемы одному и тому же художнику. Полное тождество въ стилизаціи волосъ *Lechat* объяснилъ тѣмъ, что художникъ инстинктивно пользовался одной схемой для обоихъ произведеній. Послѣ этого въ Мюнхенѣ на практическихъ занятіяхъ то же наблюденіе было сдѣлано однимъ студентомъ, но на этотъ разъ оно повело къ самымъ страннымъ выводамъ, къ которымъ присоединился даже *Ludwig Curtius* [6]). Рѣшили, что голова изъ Периноа представляетъ собою копію съ того же оригинала; копіистъ-эклектикъ, однако, хотѣлъ воспользоваться ею для статуи, стоящей болѣе спокойно. Это объясненіе является въ высшей степени натянутымъ, такъ какъ трудно понять, почему эклектикъ, нуждающійся въ юношеской головѣ, скопировалъ бородатую, продѣлывая такую для скульптора все-таки необычную процедуру; вѣдь было извѣстно довольно много статуй юныхъ атлетовъ того же художника. Другое предположеніе, которое, однако, насколько мнѣ извѣстно, не опубликовано, считаетъ за оригиналъ периноскую голову, предполагая, что «Писистратъ» является передѣлкой римскаго кописта.

Весь вопросъ сводится такимъ образомъ къ слѣдующему: Сохранились два типа, одинъ—бородатый, другой—безборо-

---

1) См. разборъ головы *Curtius*'омъ ук. соч. стр. 27 прим. 18.
2) Meisterw. 352 слл.
3) *Helbig-Amelung* Führer II³ № 1921 стр. 453.
4) *Griech. Porträtstatuen* стр. 32 слл.
5) Стр. 112 съ рис. 17. 18.
6) Ук. соч. стр. 8.

дый. Каждый изъ нихъ является по своему внутреннему содержанію вполнѣ самостоятельнымъ произведеніемъ. Первый принадлежалъ къ статуѣ въ сильномъ движеніи, второй—къ спокойно стоящей фигурѣ, первый представляетъ собою портретъ, мѣтко охарактеризованный съ особенно индивидуальными губами, второй—идеальный типъ, примыкающій къ цѣлой группѣ юношескихъ головъ. При такомъ положеніи дѣлъ тождество стилизаціи волосъ, конечно, не можетъ быть основаніемъ упомянутыхъ нами странныхъ предположеній, лишенныхъ всякой вѣроятности. Остается лишь одно объясненіе, на которое намекалъ уже *Lechat*, именно, что тотъ и другой типъ—произведенія одного и того же мастера, который для исполненія коротко остриженныхъ волосъ, какъ представляющихъ мало характернаго, воспользовался одной схемой. Мюнхенская школа, правда, старалась доказать, что не разъ встрѣчаются передѣлки извѣстныхъ оригиналовъ со стороны копiистовъ. Такъ, напримѣръ, *Dehn* [1]) и за нимъ другіе возводятъ нельсонскую голову [2]) къ оригиналу Людовизскаго Ареса [3]). Голова собранія Нельсона представляетъ собою типъ строгаго стиля съ толстыми вѣками, строго очерченнымъ ртомъ и типичной для строгаго стиля трактовкой волосъ, какъ на головахъ, приписанныхъ *Furtwängler*'омъ Кресилаю [4]). Аресъ Людовизскій же — типъ скопасовскій.

---

[1]) Jahrb. d. arch. Inst. 1912 стр. 203 съ приложеніями 5—8.

[2]) Journal of hell. st. 1898 табл. XI. *Brunn-Bruckmann* табл. 544.

[3]) Helbig-Amelung II[3] № 1297.

[4]) Meisterw. стр. 267 слл. Считаю весьма возможнымъ, что голова собр. Нельсона принадлежитъ къ статуѣ умирающаго героя въ Museo Nazionale въ Неаполѣ *Ruesch* Guida № 107 стр. 33 съ рис. 9. *Brunn-Bruckmann* 332 *Furtwängler* Meisterw. стр, 282 рис. 37, тутъ на стр. 277 слл. фигура приписывается Кресилаю. Къ сожалѣнію, на неаполитанской статуѣ голова реставрирована, при чемъ площади изломовъ были отшлифованы; но, очевидно, контуръ излома въ общемъ не тронутъ, такъ какъ сохранились выступы античнаго мрамора; эти выступы, однако, какъ кажется, совершенно сходятся съ соответствующими частями головы Нельсона. Далѣе на этой головѣ сохранились хорошо мускулы шеи, которые на обѣихъ сторонахъ сокращены; изъ этого вытекаетъ, что голова была въ такомъ

По мнѣнію названныхъ ученыхъ, однако, линіи завитковъ волосъ сходятся; слѣдовательно, нельсонская голова—ничто иное, какъ архаизирующая передѣлка того же типа. Такой способъ изслѣдованія при нѣкоторой послѣдовательности довелъ бы до любопытныхъ результатовъ; уже утверждали, что Гермесъ изъ Аталанти [1]) — ничто иное, какъ эклектическое произведеніе на основаніи того же Людовизскаго Ареса [2]); слѣдуя по тому же пути мы должны были бы прибавить, что Гермесъ Олимпійскій—эклектическая передѣлка Мюнхенскаго атлета, наливающаго масло изъ арибалла [3]), такъ какъ и тутъ расположеніе локоновъ на обѣихъ головахъ одно и то же.

Такіе выводы, слѣдовательно, приводятъ къ абсурду; наблюденія же, сами по себѣ правильныя, доказываютъ, что греческая скульптура не считала исполненіе коротко остриженныхъ волосъ дѣломъ первой важности, а пользовалась иногда схемами; такъ схема Кресилая на нельсонской головѣ была использована въ смягченномъ видѣ и на Гермесѣ изъ Аталанти и на Аресѣ Людовизи; такъ типъ

положеніи, какъ слѣдуетъ ожидать по мотиву торса; такое же положеніе дано реставрированной головѣ. Подобное совпаденіе не можетъ быть случайнымъ; но окончательно вопросъ можетъ быть рѣшенъ только на гипсовыхъ слѣпкахъ. Если опытъ докажетъ правильность нашего набюденія, то гипотеза *Furtwängler'a*, что статуя передаетъ vulneratus deficiens Кресилая (Plinius N. H. XXXIV 74) получила бы подтвержденіе. Недавно *S. Reinach* въ Gazette des Beaux-Arts 1905 1 марта (Rép. IV. 106. 1) издалъ статуэтку въ музеѣ въ St. Germain какъ воспроизведеніе статуи Кресилая. Это предположеніе имѣло незаслуженный успѣхъ въ наукѣ. Воинъ, котораго изображаетъ статуэтка, *раненъ въ ногу*. Какъ именно это можетъ быть объяснено словами Плинія vulneratum deficientem in quo *possit intellegi quantum restet animae*...?! Несмотря на это явное противорѣчіе, предположеніе *S. Reinach'a* сообщается какъ фактъ, между прочимъ, и у *Springer-Michaelis'a* Handb.[9] стр. 271.

[1]) *Stais* Marbres et bronzes du Musée National I стр. 77 № 240 Arndt-Amelung 641. 642.

[2]) Jahrb. 1911 стр. 276 сл. (*Lippold*) *Dehn* ук. соч. стр. 204 называетъ предположеніе *Lippold'a* «nachgewiesen».

[3]) *Furtwängler-Wolters* Beschreibung der Glyptothek[2] № 302 *Brunn-Bruckmann* 132. 134a 135 см. и сопоставленіе типовъ у *Kekulé* Kopf des praxitelischen Hermes.

Мюнхенскаго атлета является у Праксителя, принадлежащаго къ той же аттической художественной школѣ.

Съ головой Эрмитажа стоитъ въ непосредственной связи портретъ въ Villa Albani [1]); это было замѣчено уже *Furtwängler*'омъ [2]), *Hekler*'омъ [3]), *Lippold*'омъ [4]) и *Amelung*'омъ [5]). На первый взглядъ можно было бы подумать, что изображена одна и та же личность, и что этимъ объясняется чрезвычайное сходство обѣихъ головъ. Но такое предположеніе не выдерживаетъ критики. Наиболѣе индивидуальная черта на головѣ собранія Эрмитажа — ротъ съ рѣзко обрисованными губами; эта черта на римской головѣ совершенно отлична. Формы болѣе прямолинейны. Далѣе на эрмитажной головѣ бросаются въ глаза рѣзко выступающія скулы, на головѣ въ Villa Albani эта черта мягче обрисована. Но хотя эти индивидуальныя черты исключаютъ тождество личности, стилистически характерныя линіи вполнѣ совпадаютъ. Достаточно провѣрить трактовку волосъ, бороды и усовъ, вѣкъ и лба, тутъ во всемъ ясно проявляется одна и та же рука.

---

1) *Furtwängler* Meisterw. табл. XX *Arndt-Bruckmann* Griech. u. röm Porträts №№ 761. 762. *Hekler* Bildniskunst табл. 2.

2) Meisterw. стр. 352.

3) ук. соч. стр. VIII.

4) Griech. Porträtstatuen стр. 32.

5) *Helbig-Amelung* II³ стр. 453 № 1921. См. текстъ *Arndt'а* къ Porträts 761. 762... «auf ein Original des Myron oder Pythagoras zurückgehend».

Глава пятая.

Пиѳагоръ Регійскій.

I. Хронологія памятниковъ.

Стараясь возстановить художественную личность Пиѳагора, мы должны были указывать, наравнѣ съ характерными особенностями, связывающими разныя произведенія между собою, и на различія, обусловленныя хронологическимъ разстояніемъ этихъ памятниковъ другъ отъ друга. Такъ какъ дѣятельность нашего мастера простирается, приблизительно, отъ 480—445 гг., то, какъ мы уже говорили, мы, a priori, должны ожидать сильное стилистическое развитіе. Архаическія черты должны были быть въ раннихъ произведеніяхъ Пиѳагора, хотя, конечно, уже въ нихъ проявлялись зачатки новаго стиля; около 450 г. мы должны далѣе предположить, что великій художникъ освободился отъ традиціи отжившаго свой вѣкъ искусства. Будемъ стараться возстановить съ большей или меньшей долею вѣроятія хронологическую послѣдовательность его произведеній.

Наиболѣе древнимъ изъ упомянутыхъ нами памятниковъ является, безъ сомнѣнія, бронза собранія Тукса. Тутъ въ трактовкѣ головы вполнѣ сохранились еще черты поздняго архаизма. Два ряда завитковъ надъ лбомъ, выпуклые глаза, остроконечная борода съ проведенными надъ нею усами, высоко поставленное ухо, это все—черты архаическаго искусства; въ трактовкѣ тѣла, однако, уже сказывается новое натуралистическое направленіе, хотя и тутъ еще въ очень строгомъ видѣ; какъ характерную черту, упомянемъ почти пря-

мую линію, проходящую между мускулами груди по linea alba до пупа. Архаическія черты, сохранившія свою силу, и признаки новаго строгаго стиля даютъ датировку около 480 г., т. е. тѣмъ временемъ, когда была поставлена статуя Астила, съ которой мы поставили въ связь нашу бронзу. Съ этой датой сходится вполнѣ найденная *Furtwängler*'омъ дата для скульптуръ эгинскаго храма. Стилистическая близость этихъ памятниковъ къ бронзѣ отмѣчалась не разъ; было даже выведено неправильное на нашъ взглядъ заключеніе, что они образуютъ одну художественную группу. Дѣйствительно, бронза Тукса хронологически не можетъ быть отдѣлена отъ скульптуръ западнаго фронтона эгинскаго храма. Съ этимъ фронтономъ сближаетъ бронзу преимущественно трактовка мускуловъ тѣла. Художникъ восточнаго фронтона выказываетъ уже больше свободы, владѣя анатоміей человѣческаго тѣла, не находящагося въ спокойномъ положеніи. На фигурѣ умирающаго [1]) среднее вертикальное дѣленіе проведено свободнѣе по сравненію съ остатками схематизма на бронзѣ; контуръ приближается, далѣе, къ болѣе округлымъ линіямъ: такъ, линія правой руки упомянутой фигуры умирающаго представляетъ прогрессъ по сравненію съ угловатыми движеніями бронзы; наконецъ, трактовка грудной клѣтки на бронзѣ съ ея немного рѣзкими очертаніями стоитъ на другой ступени развитія. За то всѣ отмѣченныя черты встрѣчаются на западномъ фронтонѣ храма, особенно же на фигурѣ павшаго, которую *Furtwängler* перенесъ съ лѣваго угла на правый уголъ фронтона [2]); у этой фигурѣ мы находимъ тотъ же прямой уголъ, образуемый тутъ правымъ, на бронзѣ лѣвымъ локтемъ, ту же суховатую трактовку тѣла съ прямымъ вертикальнымъ дѣленіемъ. Характерная деталь, наконецъ,—грудные мускулы, расположенные на бронзѣ и на фигурахъ западнаго фронтона выше, чѣмъ на фигурахъ восточнаго фронтона.

---

[1]) *Furtwängler-Wolters* Beschr. d. Glypt № 85. *Furtwängler* Aegina стр. 228 A. *Brunn-Bruckmann* табл. 28.

[2]) *Furtwängler-Wolters* ук. соч. № 79. Aegina стр. 224 N. *Furtwängler* 100 Tafeln табл. 19.

Для опредѣленія хронологическаго положенія фигуры кромѣ трактовки тѣла, въ особенности средней вертикали, мы должны имѣть въ виду и трактовку лица. Какимъ измѣненіямъ тутъ подверглись типы Пиѳагора, показываетъ наиболѣе нагляднымъ образомъ сравненіе головы «Поллукса» съ головой изъ Перинѳа въ Дрезденѣ [1]). На «Поллуксѣ» брови образуютъ почти неломаную, дугообразную линію, на головѣ изъ Перинѳа линія бровей образуетъ тупой уголъ съ линіей носа; глазъ у «Поллукса» лежитъ плоско и смотритъ открыто, у дрезденской онъ лежитъ глубже и глазная щель — уже. Въ исполненіи волосъ существенныхъ измѣненій нѣтъ; въ построеніи черепа голова изъ Перинѳа отличается большою точностью: на ней нижній край черепа ясно обрисованъ, на «Поллуксѣ» этого углубленія нѣтъ; но эту черту трудно считать хронологическимъ критеріемъ, такъ какъ она можетъ быть ошибкой кописта; характерна, однако, постановка ушей. На дрезденской головѣ линія, проведенная горизонтально отъ нижняго края уха, встрѣчается съ нижнимъ краемъ носа, на парижской же эта линія пересѣкаетъ носъ гораздо выше. Эти черты всѣ приводятъ къ одному выводу: голова «Поллукса» гораздо ближе къ архаическимъ типамъ. Высоко проведенныя, дугообразныя линіи бровей надъ плоско лежащими глазами—первая ступень развитія отъ архаическаго стиля къ строгому; положеніе уха является также признакомъ архаизма. Въ противоположность къ этому уголъ, образуемый линіями бровей и носа, приближаетъ перинѳскую голову къ типамъ времени Фидія. Несмотря, однако, на несомнѣнное развитіе стиля, лежащее между обоими типами, сходство въ трактовкѣ волосъ не даетъ возможности предположить большой промежутокъ между датами созданія той и другой головы.

Голова «Писистрата» Эрмитажа имѣетъ всѣ характерные признаки перинѳской головы; и тождество въ расположеніи локоновъ говоритъ за полную одновременность обоихъ ти-

---

[1]) Сопоставлены у *Furtwängler'a* Intermezzi стр. 10.

повъ; точно также и голова въ Villa Albani должна быть присоединена сюда же.

Какъ третій типъ атлета стиля Пиѳагора мы слѣдуя *Furtwängler*'у привели статую въ Giardino Boboli во Флоренціи. Она и въ хронологическомъ отношеніи очень близка къ «Поллуксу» и периѳской головѣ, но все-таки есть различія, указывающія на болѣе позднее происхожденіе флорентійскаго типа. Особенно характерна тутъ трактовка волосъ, хотя судить въ данномъ случаѣ нѣсколько трудно, ибо копія исполнена въ эпоху Антониновъ, что отозвалось, конечно, на обработкѣ волосъ: сильныя тѣни придаютъ слишкомъ безпокойный характеръ всей массѣ волосъ. На это, конечно, мы вниманіе обращать не будемъ; характерно же, какъ маленькіе завитки, выступая изъ общей массы, ложатся на ленту, и какъ надъ лбомъ волосы вьются свободнѣе. Эти черты указываютъ на дальнѣйшее развитіе стиля Поллукса и периѳской головы и одновременныхъ ей головъ «Писистрата» въ Эрмитажѣ и Villa Albani. Выступающіе завитки мы видимъ, напр., и на периѳской головѣ на затылкѣ и за ушами; тутъ, на флорентійскомъ типѣ, они тоже встрѣчаются только въ болѣе сильныхъ линіяхъ; завитки на черепѣ, характерные для «Поллукса» и периѳскаго типа, не замѣнены на флорентійской головѣ чѣмъ-нибудь стилистически новымъ, они лишь ложатся свободнѣе и не такъ равномѣрно, какъ на тѣхъ головахъ. Наконецъ, еще одна характерная черта: на парижской и дрезденской головахъ линія челюсти ломаная, т. е. она проведена отъ уха внизъ, поворачивая потомъ подъ угломъ къ подбородку; на флорентійской же головѣ эта линія образуетъ дугу.

Изъ этого вытекаетъ, что наиболѣе древнимъ типомъ изъ этой группы надо считать «Поллукса»; въ трактовкѣ тѣла тутъ сказывается уже замѣтный прогрессъ по сравненію съ бронзой Тукса; линія между грудными мускулами не вполнѣ слѣдуетъ направленію linea alba; далѣе и грудные мускулы расположены ниже, чѣмъ на бронзѣ. Является вопросъ, насколько съ хронологической точки зрѣ-

нія возможно предположеніе, что парижская статуя составляла одну группу съ неаполитанской и со старцемъ въ Луврѣ. На неаполитанской статуѣ тотъ же пріемъ передачи движенія торса, т. е. при помощи двухъ прямыхъ: linea alba и линіи между грудными мускулами, не совпадающихъ— одинъ и тотъ же, въ противоположность къ трактовкѣ торса флорентійскаго атлета, на которомъ обѣ линіи совпадаютъ, но изображаютъ дугу сообразно съ сильнымъ изгибомъ всего тѣла: благодаря такой трактовкѣ и получается впечатлѣніе болѣе свободнго движенія тѣла: хіазмъ въ расположеніи частей тѣла является менѣе рѣзкимъ, бо̀льшая плавность замѣняетъ угловатость «Поллукса». Характерная деталь— трактовка пупа, который на «Поллуксѣ» и неаполитанской статуѣ составляетъ центръ правильнаго крестообразнаго дѣленія, на фигурѣ Giardino Boboli же слѣдуетъ сильному движенію тѣла. Такимъ образомъ, стилизація тѣла подтверждаетъ сдѣланный нами раньше выводъ на основаніи трактовки головы, что «Поллуксъ» старше флорентійской фигуры. Характерныя въ хронологическомъ отношеніи линіи парижской статуи встрѣчаются и на неаполитанской, которую мы, вслѣдствіе этого, должны отнести къ тому же времени.

Труднѣе рѣшить вопросъ о старцѣ Лувра, такъ какъ тутъ нѣтъ возможности сравнивать использованныя нами раньше характерныя черты. Поэтому мы принуждены сначала исходить отъ статуи какъ таковой; при этомъ заранѣе укажемъ, что наше хронологическое опредѣленіе не можетъ совпадать съ датировкой ни *Винтера* [1]), ни *Липпольда* [2]). Принципіально же мы должны повторить сказанное нами по поводу «Spinario», что намъ пока мало извѣстно, до какой степени совершенства дошло уже искусство первой половины V в. и опредѣленіе «слишкомъ свободно» не можетъ

---

[1]) «...Zeit um die Mitte des V Jahrh.» стр. 84 Jahresh. d. öst. arch. Inst. 1900.

[2]) Griechische Porträtstatuen стр. 40 «...wenn man auch kaum bis um 450 hinaufgehen wird...».

считаться исходнымъ пунктомъ для датировки. Если такъ называемый Миртилъ и сидящій мальчикъ изъ восточнаго фронтона храма Зевса въ Олимпіи принадлежатъ къ первой половинѣ V в., если сюда же надо отнести Spinario, бронзу киѳареда Эрмитажа, памятникъ Нереидъ въ Ксанѳѣ, силеновъ типа Palazzo dei Conservatori — театръ Діониса, то мы не можемъ отрицать, что натурализмомъ этой эпохи, такъ ярко проявляющимся на вазахъ строгаго стиля, глубоко проникнута и монументальная скульптура. Этотъ натурализмъ выработалъ себѣ способы выраженія, благодаря техникѣ, достигшей, по свидѣтельству коръ Акрополя и стелы Аристокла, уже во время поздняго архаизма большого совершенства.

Мы пользовались для опредѣленія времени ксанѳскаго памятника мотивами Нереидъ и нашли, что въ нихъ мы еще видимъ полное господство архаическихъ пріемовъ. Такъ и въ нашемъ случаѣ мотивъ луврскаго старца даетъ исходную точку. Изображеніе движущагося впередъ человѣка въ теченіе первой трети V в. развивается чрезвычайно быстро, причемъ, однако, старые мотивы несразу замѣняются новыми, а продолжаютъ держаться. Наиболѣе полно это развитіе можно прослѣдить на вазахъ; даемъ тутъ краткое обозрѣніе, не претендующее на полноту матеріала, выбирая лишь наиболѣе характерные и доступные въ публикаціяхъ экземпляры.

На памятникахъ архаическаго искусства фигуры движутся впередъ такъ, что ноги поставлены параллельно другъ къ другу, причемъ тѣло наклоняется впередъ, ложась своей тяжестью на выставленную впередъ ногу; благодаря этому получается впечатлѣніе стремительнаго движенія, почти бѣга даже въ такихъ случаяхъ, когда такое впечатлѣніе не лежитъ въ характерѣ картины. Постановка ногъ такихъ фигуръ обусловливается въ чернофигурной живописи на вазахъ техникой; поэтому оставимъ въ сторонѣ памятники этого стиля; но упомянутый мотивъ держится и въ краснофигурной живописи, даже на вазахъ, мастера которыхъ несомнѣнно владѣютъ раккурсами. На киликѣ съ подписью Евфронія

(съ ἔγραψεν) въ Мюнхенѣ [1]), въ изображеніи борьбы Геракла съ Геріономъ, фигура Геракла нарисована такимъ же образомъ, какъ и другія фигуры, тогда какъ на фигурѣ павшаго Евритіона сказывается стремленіе къ изображенію фигуры въ раккурсѣ. Развитой строгій стиль нашелъ другой способъ изображенія движенія впередъ, въ которомъ, однако, сохранился характеръ стремительности: отставленную назадъ ногу рисуютъ сверху касающеюся почвы лишь оконечностями пальцевъ; такъ, напр., на вазахъ установленнаго *Beazley* [2]) «Panmaster'a» изображается въ такой позѣ: Еввенъ на псиктерѣ въ Мюнхенѣ [3]), между тѣмъ, какъ фигура Зевса на той же вазѣ сохраняетъ архаическій мотивъ, на кратерѣ въ Бостонѣ [4])—Артемида. Архаическій типъ, однако, не вымираетъ: на стамносѣ въ Мюнхенѣ съ изображеніемъ поединка [5]) мастеръ пользовался лишь этимъ типомъ, несмотря на то, что, судя по трактовкѣ глаза и складокъ, рисунокъ является не менѣе развитымъ, чѣмъ приведенныя вазы «Pan-master'a; мастеръ этого кратера—не изъ первоклассныхъ, но и мастеръ килика въ Луврѣ съ надписью Βρῦγος ἐποίησεν [6]) отъ архаическаго типа не отказывается: Неоптолемъ тутъ является въ этой позѣ, хотя въ это время рисовали сложные раккурсы: такъ, на киликѣ съ надписью Εὐφρόνιος ἐποίησεν въ Лондонѣ [7]) нога мужской фигуры на картинѣ внутри килика нарисована

---

[1]) *Jahn* Vasens. № 337. Wiener Vorlegeblätter V. 3. *Furtwängler-Reichhold* Griechische Vasenm. табл. 22.

[2]) Journal of hell. st. 1912 стр. 354 слл.

[3]) *Jahn* Vasens. № 745 Mon. dell'Inst. I табл. 20 *Furtwängler-Reichhold*, табл. 16.

[4]) *Furtwängler-Reichhold* табл. 115; см. упомянутую статью *Beazley*, который сопоставилъ относящіяся сюда вазы.

[5]) *Jahn* Vasens. № 421 *Gerhard* Auserl. Vasenb. табл. 201 *Furtwängler-Reichhold* табл. 106. 2. см. текстъ *Hauser'a* стр. 234, который справедливо отмѣчаетъ архаическія черты, которыхъ не слѣдовало бы ожидать въ эпоху восточнаго фронтона эгинскаго храма.

[6]) *Klein* Meistersign.² стр. 180 № 4 Wiener Vorlegebl. VIII 4. *Furtwängler-Reichhold* табл. 25.

[7]) *Cecil Smith* Catalogue of greek and etruscan vases in the British Museum III № E. 44. Wiener Vorlegebl. V 7 *Furtwängler-Reichhold* табл. 23.

сверху, а правая нога Гермеса на сторонѣ В нарисована въ фасъ и три четверти [1]). Мотивъ нарисованной сверху ноги является переходнымъ къ новому мотиву строгаго стиля: фигура, такъ сказать, не бѣжитъ впередъ, а останавливается въ движеніи, такъ что тяжесть тѣла покоится на обѣихъ ногахъ; эта идея имѣетъ послѣдствіемъ иную постановку отставленной назадъ ноги; носки ея должны быть направлены больше въ сторону, колѣно также выдвигается. Для живописца представлялъ трудность новый раккурсъ. Впервые мы встрѣчаемъ этотъ мотивъ во время строгаго стиля, напр., на такъ называемой вазѣ Vivenzio въ Неаполѣ [2]): фигура Неоптолема, убивающаго Пріама, нарисована такъ, что правая нога, отставленная назадъ, является въ раккурсѣ; тутъ мотивъ получилъ уже вполнѣ формы новаго искусства. Падающій воинъ съ нарисованной въ такомъ же раккурсѣ ногой встрѣчается на знаменитой вазѣ съ изображеніемъ кентавромахіи въ Villa di Papa Giulio въ Римѣ [3]), тогда какъ наступающіе воины изображены еще въ архаической позѣ. Изображеніе новаго мотива наряду со старымъ встрѣчается и у Дуриса: на киликѣ въ Вѣнѣ съ изображеніемъ ссоры Одиссея съ Эантомъ [4]), отставленная назадъ нога нарисована въ три четверти разъ сзади и разъ спереди; во второмъ случаѣ, однако, поворотъ не переданъ вполнѣ. Эта постановка характерна для памятниковъ перехода къ

---

[1]) О раккурсахъ см. наглядную табл. у *Delbrück'а* Beiträge zur Kenntnis der Linienperspective in der griech. Kunst, Bonn 1899 стр. 33.

[2]) *Heydemann* Die Vasensammlung des Museo Nazionale zu Neapel № 2422. *Furtwängler-Reichhold* табл. 34,

[3]) *Furtwängler-Reichhold* табл. 15. Вообще бросается въ глаза на этой вазѣ смѣсь древнихъ и новыхъ элементовъ; такъ наряду съ совершенно свободно исполненными волосами глазъ поставленъ совершенно en face. Поэтому предположеніе *Furtwängler*'а въ текстѣ стр. 72, что мы тутъ не имѣемъ дѣла съ обыкновеннымъ исполнителемъ рисунковъ на вазахъ, а съ мастеромъ стѣнной живописи, мнѣ кажется совершенно непріемлемымъ.

[4]) *Masner* Die Sammlung ant. Vasen und Terracotten im k. k. Österr. Museum № 325 Mon. dell'Inst. VIII табл. 41. Wiener Vorl. VI. 1. *Furtwängler-Reichhold* табл. 54.

прекрасному стилю; она встрѣчается наряду съ архаической и у другихъ мастеровъ этой эпохи. Такъ, на амфорѣ въ Мюнхенѣ [1]) съ изображеніемъ похищенія Өесеемъ Короны отставленная назадъ нога Өесея нарисована сверху, у другихъ—совершенно въ профиль [2]); на вазѣ того же мастера въ Вюрцбургѣ съ изображеніемъ комастовъ и гетеры на обратной сторонѣ [3]) нога, отставленная назадъ, передаетъ новый мотивъ въ болѣе развитомъ видѣ, чѣмъ на вѣнскомъ киликѣ Дуриса. На амфорѣ Финтія въ Корнето [4]) нога Геракла нарисована сверху, какъ на упомянутыхъ вазахъ «Pan-master'a, на амфорѣ же въ Луврѣ съ изображеніемъ похищенія Латоны [5]), которую *Hauser* [6]) справедливо приписываетъ также Финтію, на обратной сторонѣ нога палестрита изображена такъ же, какъ на вѣнскомъ киликѣ Дуриса. Упомянемъ еще двѣ вазы того же стиля, представляющія интересъ въ этой связи; во-первыхъ—прекрасную амфору въ Вюрцбургѣ съ изображеніемъ прекращенія поединка между Гекторомъ и Эантомъ [7]); тутъ нога Гектора изображена въ раккурсѣ, фигура поставлена по пріемамъ новаго стиля, на обратной—Эантъ, съ нарисованной сверху ногой, стоитъ еще на ступени развитія «Pan-master'a». Второй интересный рисунокъ находится на знаменитомъ кратерѣ въ Ареццо съ изображеніемъ Геракла, сражающагося съ амазонками [8]); тутъ Гераклъ изображенъ въ архаической позѣ, Теламонъ же уже въ новой.

---

[1]) *Jahn* Vasens. № 410. *Gerhard* Auserl. Vasenb. табл. 168. *Furtwängler-Reichhold* табл. 33.

[2]) Ваза приписывается справедливо Евѳимиду см. *Hoppin* Euthymides стр. 20 слл. *Furtwängler* ук. соч. стр. 173, гдѣ и указана дальнѣйшая литература.

[3]) *Urlichs* Verzeichnis der Antikens. III № 300 *Gerhard* Auserl. Vasenb. табл. 267 *Furtwängler-Reichhold* табл. 103.

[4]) Mon. dell'Inst. XI табл. 27. 28. *Furtwängler-Reichhold* табл. 91.

[5]) *Pottier* Catalogue des vases III стр. 912. Album II стр. 143. *Furtwängler-Reichhold* табл. 112.

[6]) Въ текстѣ къ *Furtwängler-Reichhold* II стр. 275.

[7]) *Urlichs* Verzeichnis der Antikens. III № 302 Mon. dell'Inst. I табл. 35. 36. *Furtwängler-Reichhold* табл. 104.

[8]) Mon. dell' Inst. VIII табл. 6. *Furtwängler-Reichhold* табл. 61.

Полнаго развитія новый мотивъ достигъ лишь на вазахъ, находящихся подъ вліяніемъ Полигнота и его послѣдователей, но и на нихъ замѣтны остатки архаическаго стиля, объяснимые только тѣмъ, что рисовальщикамъ-ремесленникамъ трудно было отдѣлаться отъ разъ заученныхъ пріемовъ. На большомъ кратерѣ метрополитанскаго музея въ Нью-Іоркѣ [1]) на лицевой сторонѣ уже господствуетъ новый мотивъ, на обратной же мы видимъ фигуры еще мотива вѣнскаго килика Дуриса [2]); новые мотивы встрѣчаются также на кратерѣ съ изображеніемъ амазgriomахіи въ Болоньѣ [3]), но на кратерѣ въ Неаполѣ [4]), одновременномъ съ нимъ, кромѣ того, однако, и мотивъ Дуриса. Старые мотивы исчезаютъ около 450 г. Изъ этого сопоставленія вытекаетъ: архаическое искусство при изображеніи движущагося человѣка ставитъ ноги параллельно другъ къ другу и наклоняетъ тѣло впередъ; на слѣдующей ступени развитія выдвигаются въ сторону пальцы и, слегка, нога ниже колѣнъ, причемъ, однако, наклонъ тѣла впередъ остается, такъ что центръ тяжести падаетъ на выставленную впередъ ногу; наконецъ, подъ вліяніемъ искусства Полигнота вырабатывается новый мотивъ: центръ тяжести падаетъ между ногъ, пальцы отставленной ноги раздвигаются въ сторону, такъ что получается впечатлѣніе полнаго спокойствія въ движеніи. То же самое развитіе мы можемъ прослѣдить и въ скульптурѣ. Архаическая статуэтка Артемиды изъ Помпей въ Неаполитанскомъ музеѣ [5]) соотвѣтствуетъ по мотиву

---

[1]) *Furtwängler-Reichhold* табл. 118, 119.

[2]) На этой ступени развитія стоитъ и еще неизданный стамносъ Эрмитажа, поступившій въ нашъ музей изъ Академіи Наукъ, съ изображеніемъ сражающагося съ амазонками Геракла (*Вальдгауеръ* Краткое Описаніе 1914 № 207).

[3]) *Pellegrini* въ Atti e Memorie della R. deputazione di storia patria per la Romagna XXI (1903) табл. I. (ссылка по *Furtwängler*'у) *Furtwängler-Reichhold* таб. 75, 76.

[4]) *Heydemann* Vasens. Museo Nazionale № 2421. *Furtwängler-Reichhold* табл. 26—28.

[5]) *Brunn-Bruckmann* 356. Guida Ruesch стр. 31 сл. № 106.

вѣнскому килику Дуриса: тѣло еще наклонено впередъ, носки немного выдвинуты въ сторону; на той же ступени развитія стоятъ и нападающіе воины эгинскихъ фронтоновъ: типы по *Furtwängler*'у [1]), D [2]), F [3]), H [4]) (изъ западнаго фронтона); C [5]), F [6]), G [7]) (изъ восточнаго фронтона); полнаго же развитія новый мотивъ, охарактеризованный выше, достигаетъ лишь на статуяхъ тираноубійцъ Критія и Несіота и на западномъ фронтонѣ олимпійскаго храма Зевса. Связь этихъ мотивовъ съ изображеніями на вазахъ замѣчена уже давно; *Ernst Curtius* [8]) издалъ обломокъ вазы въ берлинскомъ музеѣ, принадлежащій къ вазамъ, расписаннымъ подъ вліяніемъ Полигнота; на немъ изображенъ юноша, нападающій на фигуру, не сохранившуюся, *въ мотивѣ тираноубійцъ, не вполнѣ, однако, развитомъ на рисункѣ; на этомъ же обломкѣ изображенъ старецъ, изумительно похожій на луврскую статую* (рис. 32). Мотивъ же этой фигуры, какъ ясно вытекаетъ изъ нашего сопоставленія, ближе къ эгинскимъ скульптурамъ, чѣмъ къ олимпійскимъ. Очень близка по мотиву и Артемида неаполитанскаго музея. Вслѣдствіе этого, она, во всякомъ случаѣ, не можетъ быть отнесена ко времени послѣ 460-го года, а напротивъ, къ возможно болѣе ранней эпохѣ. Но есть еще другія данныя для датировки. Не говоря о томъ, что мотивъ правой руки, поддерживающей плащъ на подобіе архаическихъ коръ, говоритъ за болѣе раннюю дату; стилизація самого плаща даетъ нѣкоторыя указанія. Дугообразныя складки подъ правой рукой встрѣчаются на дель-

---

[1]) Aegina стр. 206 слл.

[2]) Сохранилась нога и, можетъ быть, рука *Furtwängler-Wolters* Glyptothek № 102.

[3]) Glyptothek № 80; тутъ обѣ ноги реставрированы; но по сходству съ D реставрація не можетъ быть другой.

[4]) Glyptothek № 76.

[5]) Изъ обломковъ Glyptothek №№ 122, 135, 121, 99 и куски перечисленные у *Furtwängler'a* Aegina стр. 232.

[6]) По модели *Furtwängler'a*.

[7]) Glyptothek № 86 и обломки Aegina стр. 242.

[8]) Arch. Ztg. 1883 стр. 347 слл. табл. 17.

фійскомъ возницѣ [1]), относительно датировки котораго не могутъ возникать сомнѣнія [2]). Такимъ образомъ, все приводитъ къ тому, что луврскій старецъ относится къ болѣе раннему времени—ко времени «Поллукса». Остается лишь отвѣтить на вопросъ, возможна ли такая датировка и для головы. Тонкая характеристика головы не говоритъ противъ нея; это слѣдуетъ изъ сопоставленія ея съ силеномъ типа

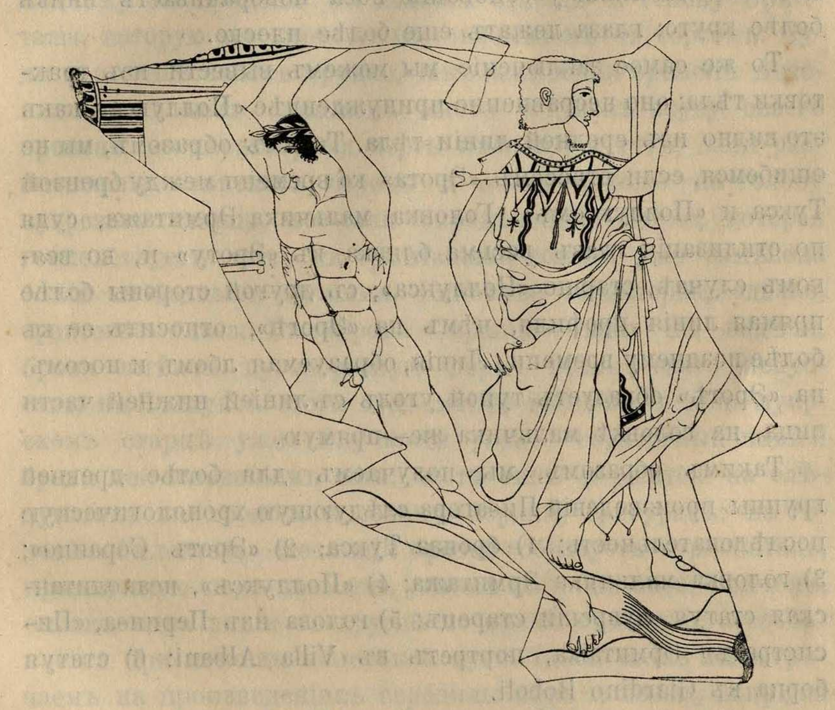


Рис. 32. Обломокъ вазы въ Берлинѣ.

Palazzo dei Conservatori—театръ Діониса и упомянутыми нами въ этой связи головами кентавровъ древнихъ метоповъ Пареенона; въ отдѣльности же стоитъ лишь сравнить волосы на задней части черепа съ бородой луврской фигуры: стилизація завитковъ совершенно одинакова и тутъ и тамъ.

[1]) Fouilles de Delphes IV табл. XLIX. Monuments Piot 1897 табл. 15 слл.

[2]) См. *Keramopoulos* въ Athen. Mitt. 1909 стр. 33.

Такимъ образомъ, «Поллуксъ», неаполитанскій герой и луврскій старецъ и хронологически образуютъ одну группу [1]).

Недалеко отъ «Поллукса» мы должны поставить и «Эрота»; по трактовкѣ спины они очень близки другъ къ другу; но есть и различія, позволяющія намъ ближе опредѣлить ихъ взаимное хронологическое отношеніе. Дугообразныя очертанія бровей тутъ еще болѣе выражены, чѣмъ на «Поллуксѣ», на которомъ линія у основанія носа поворачиваетъ внизъ болѣе круто; глаза лежатъ еще болѣе плоско.

То же самое заключеніе мы можемъ вывести изъ трактовки тѣла; оно несравненно принужденнѣе «Поллукса», какъ это видно изъ средней линіи тѣла. Такимъ образомъ, мы не ошибемся, если отнесемъ «Эрота» ко времени между бронзой Тукса и «Поллуксомъ». Головка мальчика Эрмитажа, судя по стилизаціи глазъ весьма близка къ «Эроту» и, во всякомъ случаѣ, старше «Поллукса»; съ другой стороны болѣе прямая линія профиля, чѣмъ на «Эротѣ», относитъ ее къ болѣе позднему времени. Линія, образуемая лбомъ и носомъ, на «Эротѣ» образуетъ тупой уголъ съ линіей нижней части лица, на головкѣ мальчика же—прямую.

Такимъ образомъ, мы получаемъ для болѣе древней группы произведеній Пиѳагора слѣдующую хронологическую послѣдовательность: 1) бронза Тукса; 2) «Эротъ Соранцо»; 3) головка мальчика Эрмитажа; 4) «Поллуксъ», неаполитанская статуя, луврскій старецъ; 5) голова изъ Периноа, «Писистратъ» Эрмитажа, портретъ въ Villa Albani; 6) статуя борца въ Giardino Boboli.

Торсъ Валентини, безъ сомнѣнія, принадлежитъ къ болѣе поздней группѣ. При сравненіи съ борцомъ Boboli замѣчается бо́льшая свобода въ исполненіи тѣла, на тѣлѣ борца господствуетъ хотя и проведенная свободно linea alba, на торсѣ художникъ старается отдѣлаться отъ этого схематиче-

---

[1]) Надо, конечно, оставить открытымъ вопросъ, насколько копiистъ усиливалъ портретныя черты головы; см. *Winter* въ ук. соч.

скаго дѣленія, не доводя линіи до самаго пупа; особенно ясно обнаруживается освобожденіе отъ строгихъ принциповъ стиля при сравненіи со столь похожей, на первый взглядъ, бронзой Тукса. Торсъ совершенно освободился отъ дѣленія, такъ сказать, отъ центральной оси, которая проходитъ черезъ всю фигуру гоплитодрома; за болѣе позднюю датировку говоритъ и полное знаніе анатомической конструкціи спины. Къ тому же времени мы должны отнести и голову Эрмитажа, которую мы гипотетично связываемъ съ торсомъ. Судить о стилѣ волосъ трудно, такъ какъ копіи временъ Антониновъ дѣлаютъ слишкомъ много уступокъ вкусу своего времени, но характерныя черты имѣются и тутъ; хотя расположеніе завитковъ бороды и очень похоже на голову луврскаго старца, все-таки опредѣленная схема, которая господствуетъ тутъ, на эрмитажной головѣ уже замѣнена болѣе свободными линіями. Наиболѣе характерна, однако, трактовка глаза. На «Эротѣ Соранцо», какъ мы видѣли, брови имѣютъ дугообразную форму архаическаго искусства; на Поллуксѣ этотъ типъ менѣе выдержанъ и на луврскомъ старцѣ уже получается уголъ, образуемый линіей брови съ основаніемъ носа; этотъ типъ держится на слѣдующихъ по хронологическому порядку фигурахъ; на головѣ «Филоктета» же линія бровей образуетъ горизонталь, проведенную подъ прямымъ угломъ къ линіи носа, причемъ, однако, одна линія съ другой не прямо сходятся, а соединяется при помощи маленькой дуги; такой стиль мы встрѣчаемъ на произведеніяхъ середины вѣка и позже, напр., на дорифорѣ Поликлита.

Статуя атлета Somzée менѣе развита по трактовкѣ тѣла, чѣмъ торсъ Валентини, въ этомъ отношеніи она близка къ атлету Boboli; кромѣ того, и волосы на затылкѣ и передъ ушами оканчиваются завитками, напоминающими еще архаическіе пріемы; формы тѣла также менѣе развиты, чѣмъ на торсѣ; въ особенности трактовка грудной клѣтки еще слишкомъ суха для времени «Филоктета». Такимъ образомъ, мы приходимъ къ датѣ болѣе ранней, но близкой къ торсу.

Киөареда и Spinario нельзя отдѣлить другъ отъ друга; и эти фигуры принадлежатъ къ болѣе поздней эпохѣ. Одновременность ихъ другъ другу слѣдуетъ изъ полнаго совпаденія трактовки тѣла; принадлежность ихъ къ болѣе позднимъ произведеніямъ, ясно изъ полной свободы въ стилизаціи и распредѣленіи мускуловъ. Мы отмѣтили на торсѣ Валентини, что онъ, по сравненію съ атлетомъ Boboli, является шагомъ впередъ въ томъ отношеніи, что тутъ художникъ посмѣлъ отказаться отъ доминирующей роли linea alba. Здѣсь мы замѣчаемъ то же самое: совершенно свободно движется тѣло, linea alba замѣтна лишь настолько, насколько она является въ натурѣ. На такое же время возникновенія указываетъ и исполненіе головы; линіи бровей образуютъ съ линіей носа тотъ характерный уголъ, о которомъ мы говорили по поводу торса Валентини. Нельзя, однако, датировать фигуры слишкомъ позднимъ временемъ; всетаки складки плаща на киөаредѣ очень близки къ олимпійскимъ скульптурамъ.

Для датировки Европы у насъ имѣется мало данныхъ; для трактовки хитона близкія аналогіи представляютъ Нереиды ксанөскаго памятника, который, однако, не даетъ возможности болѣе близкой датировки; стиль плаща мы видѣли на луврскомъ старцѣ, но онъ держится до времени киөареда; только очень строгая поза говоритъ за болѣе раннее время. Вслѣдствіе этого, мы получаемъ слѣдующій списокъ:

1) Бронза Тукса. 2) Европа. 3) Эротъ Соранцо. 4) Головка мальчика Эрмитажа. 5) Поллуксъ, неаполитанская статуя, луврскій старецъ. 6) Голова изъ Перинөа, «Писистратъ» Эрмитажа, портретъ въ Villa Albani. 7) Статуя борца въ Giardino Boboli. 8) Атлетъ Somzée. 9) Филоктетъ, киөаредъ, Спинаріо.

Если принять какъ дату для бронзы Тукса, на основаніи эгинскихъ скульптуръ, приблизительно 480 годъ, для Поллукса и принадлежащихъ къ нему фигуръ, на основаніи берлинскаго черепка, 470 годъ, для атлета Somzée 455 годъ, для Филоктета, киөареда и Спинаріо 450 годъ, мы, можетъ

быть, опредѣлимъ хронологію произведеній Пиѳагора не слишкомъ произвольно и получимъ картину развитія нашего мастера въ теченіе 30 лѣтъ.

II. Пиѳагоръ и его современники.

На основаніи составленнаго нами списка произведеній, которыя мы можемъ ставить въ связь съ искусствомъ Пиѳагора, мы должны были бы быть въ состояніи дать характеристику художественной личности этого мастера; однако, всякая характеристика получаетъ свое значеніе лишь въ томъ случаѣ, если характеризуемое явленіе сопоставляется съ другими противоположными ей или похожими на первый взглядъ явленіями, составляющими, такъ сказать, фонъ, на которомъ опредѣленный рельефъ выступаетъ тѣмъ ярче. Сравненіе произведеній Пиѳагора съ одновременными ему произведеніями дастъ намъ наиболѣе индивидуальныя характерныя черты этого мастера и будетъ служить послѣднимъ звеномъ въ цѣпи доказательствъ, необходимыхъ для возстановленія новой художественной личности. Не будемъ вдаваться тутъ въ критическій анализъ сужденій античныхъ писателей, которые не разъ сравниваютъ великихъ мастеровъ между собою; положенія ихъ слишкомъ общи и могутъ помочь намъ только при провѣркѣ сравненій съ памятниками, которые должны составлять основу всякихъ сравненій. Заранѣе упомянемъ только о блестящей характеристикѣ *Brunn*'а [1]), основанной на письменномъ преданіи, и о мѣткихъ замѣчаніяхъ *Furtwängler*'а [2]), который, такъ сказать, чувствовалъ и видѣлъ предъ собою художественную личность Пиѳагора, несмотря на шаткость основанія его предположеній [3]).

Изъ современниковъ и соперниковъ Пиѳагора мы лучше всего знаемъ Мирона, благодаря дисководу и группѣ Аѳины

---

[1]) Gesch. d. Künstler I стр. 140 сл.

[2]) Intermezzi стр. 12 сл.

[3]) Характеристика *L. Curtius'a* въ текстѣ къ *Brunn-Bruckmann* № 601 сл. стр. 19 сл. въ сущности мало отличается отъ опредѣленія *Furtwängler'a*, также и *Lechat* Pythagoras стр. 121 сл.

и Марсія. Ограничимся этими достовѣрными его произведеніями, принимая во вниманіе нашу цѣль, и сравнимъ между собою фигуры, на первый взглядъ очень близкія другъ къ другу: Филоктета съ дискоболомъ [1]) и Марсія съ «Поллуксомъ».

По композиціи фигуръ Мирона особенно характерно то, что движеніе одной части тѣла обусловливается движеніемъ другой и, такъ сказать, составляетъ продолженіе его; у Пиѳагора же эти движенія противорѣчатъ другъ другу. Такъ, на дискоболѣ лѣвая сторона тѣла свободна отъ напряженія, лѣвая нога пальцами еле касается почвы, лѣвая рука виситъ свободно, чуть-чуть опираясь на лѣвое колѣно, правая же сторона вся въ сильномъ напряженіи: тяжесть тѣла покоится на правой ногѣ, правой рукой онъ мечетъ дискъ. На Филоктетѣ тяжесть тѣла покоится на правой ногѣ, правая же рука свободно направлена впередъ, лѣвая нога еле касалась земли, лѣвая рука тяжело опиралась на палку. На Марсіѣ вытянутой впередъ ногѣ соотвѣтствуетъ поднятая вверхъ правая рука, отставленной назадъ лѣвой ногѣ—вытянутая назадъ лѣвая рука; на «Поллуксѣ» правую сторону тѣла образуютъ вытянутая впередъ правая нога, отброшенное назадъ правое плечо и вытянутая правая рука, причемъ самъ торсъ является согнутымъ; лѣвую сторону—отставленная назадъ нога, вытянутое тѣло, выдвинутое впередъ плечо и согнутая назадъ лѣвая рука. Такимъ образомъ, простотѣ фигуръ Мирона мы должны противоставить сложность фигуръ Пиѳагора. Такая композиція вліяетъ и на контуръ всей фигуры: у Мирона получается вездѣ ясный, простой рельефъ, причемъ тѣло не пересѣкается руками и совершенно открыто; у Пиѳагора же — наоборотъ; говоря иначе: для глаза фигура Мирона развивается въ одной плоскости, на фигурѣ Пиѳагора пересѣкающія другъ друга плоскости плечъ и бедръ въ профилѣ не даютъ сливаться во едино плоскостямъ,

[1]) У *Lechat* ук. соч. стр. 70, 71 рис. 11, 12 сопоставлены удобно для сравненія торсъ Валентини и торсъ дискобола.

образуемымъ переднимъ и заднимъ планами фигуры; художникъ такимъ образомъ создаетъ впечатлѣніе глубины фигуры.

Сложность Пиѳагора въ противоположность простотѣ Мирона, сказывается и во всѣхъ деталяхъ; стоитъ только сравнить опредѣленную дугу, образуемую линіей спинного хребта дискобола съ извилистой линіей спины Филоктета, сложное движеніе мускуловъ торса надъ пупомъ съ рѣзкой, но ясно обрисованной соотвѣтствующей частью тѣла у Мирона. Эта особенность художественнаго стиля Пиѳагора имѣетъ одно важнѣйшее послѣдствіе: каждая часть тѣла— самостоятельна; онѣ не всѣ подчинены одной общей всѣмъ силѣ, одному центру движенія, а каждая дѣйствуетъ по своему. На Марсіѣ всѣ движенія подчинены мотиву внезапнаго, вызваннаго страхомъ, отскакиванія назадъ фигуры; на дискоболѣ все группируется вокругъ одного центра напряженнаго тѣла; у Пиѳагора мотивы выбраны такъ, что для передачи ихъ художникъ долженъ изобразить дѣйствующія другъ противъ друга силы. Однимъ словомъ, Миронъ изображаетъ единство дѣйствія, Пиѳагоръ — совокупность различныхъ дѣйствій.

Голову дискобола можно сравнить съ головами трехъ атлетовъ *Furtwängler*'а: «Поллукса», статуи въ Giardino Boboli и съ головой изъ Перинѳа. Голова дискобола отличается отъ всѣхъ трехъ бо́льшей шириной лица; создается это впечатлѣніе отъ того, что скулы сильнѣе выступаютъ, щеки образуютъ болѣе узкую дугу, подбородокъ же короче и шире; типы очень близки другъ къ другу, но типъ дискобола производитъ впечатлѣніе, какъ бы приплюснутаго овала. Иначе говоря, если мы примемъ линію отъ дѣленія волосъ надъ лбомъ вдоль по носу къ подбородку за главную вертикаль лица, а линію, соединяющую скулы, за главную горизонталь, то можно сказать, что на головахъ, созданныхъ Пиѳагоромъ доминируетъ вертикаль, Миронъ же усиливаетъ горизонталь и, благодаря этому, получилъ типъ болѣе сильный и сосредоточенный; въ связи съ этимъ стоятъ и другія различія:

линія контура волосъ на дисколобѣ проведена параллельно линіи бровей, между тѣмъ какъ на головахъ рѣзца Пиѳагора она образуетъ дугу, т. е. лобъ приближается къ формѣ треугольника, чѣмъ усиливается значеніе вертикали въ противоположность къ сильной горизонтали Мирона. Горизонтальное дѣленіе рта, благодаря полнымъ губамъ, усилено на дискоболѣ, у Пиѳагора эти линіи мягче. Надо признаться, что головы стиля Пиѳагора вслѣдствіе этого лишены впечатлѣнія яснаго архитектурнаго построенія, которое характеризуетъ типъ Мирона, и получаютъ нѣкоторую неопредѣленность [1]).

Очень многія черты соединяютъ произведенія Пиѳагора со скульптурами эгинскаго храма. Главнымъ образомъ отмѣтимъ превосходное знаніе анатоміи, которое сказывается и тутъ и тамъ, и тонкую, въ высшей степени добросовѣстную передачу даже деталей. Въ этомъ отношеніи наиболѣе характерны бронза Тукса, Филоктетъ и, отчасти, «Эротъ»; такъ, исполненіе икроножныхъ мышцъ на бронзѣ и на «Эротѣ» очень близко къ стилю многочисленныхъ фрагментовъ эгинскихъ скульптуръ [2]), передача сухожилій на Филоктетѣ близко напоминаетъ ее же на падающихъ герояхъ [3]) и Гераклѣ восточ-

---

[1]) О головѣ дискобола Lancelotti можно теперь судить по отличному воспроизведенію *Brunn-Bruckmann* табл. 567. Перечень копій у *Bulle* (текстъ къ E—V. 500 стр. 41 слл.) и къ этому *L. Curtius* въ текстѣ къ *Brunn-Bruckmann* 567 стр. 1 слл. и *Bruno Schröder* Zum Diskobol des Myron; по этому поводу отмѣтимъ, что ни торсъ въ Неаполѣ (E—V. 500) ни торсъ въ Вюрцбургѣ (E—A. 886) нельзя считать воспроизведеніями дискобола; это ясно вытекаетъ изъ постановки плечъ; на торсѣ въ Неаполѣ обѣ руки образовали одну прямую, чего нѣтъ на дискоболѣ, на торсѣ въ Вюрцбургѣ же обѣ руки были даже подняты; оба торса принадлежатъ къ кругу Мирона, мотивъ же ихъ надо еще найти. Охарактеризованная нами система дискобола доказываетъ по нашему мнѣнію, что и такой типъ, какъ голова юноши въ Glyptothèque Ny-Carlsberg (*Arndt* La gl. Ny-C. табл. 44 стр. 74) принадлежитъ къ позднемироновскому искусству такъ же какъ и головка Барракко (*Helbig-Barracco* La Coll. Barr. табл. XLI, *Helbig-Amelung* Führer I³ № 1136).

[2]) Aegina табл. 86.

[3]) Типы D и H. восточнаго фронтона: Aegina стр. 233 и 244 см. особенно рис. 199, отлично передающій торсъ H до реставраціи.

наго фронтона [1]); поворотъ головы «Эрота» находитъ себѣ близкую аналогію въ сфинксѣ, найденномъ *Furtwängler*'омъ [2]), «Поллуксъ» — въ падающихъ воинахъ; поразительно сходно исполненіе ступней ногъ на «Эротѣ» и на эгинскихъ фигурахъ [3]): пальцы свободно отдѣляются отъ подъема ноги, причемъ, при основаніи они понижаются, суставы потомъ опять повышаются и оконечности свободно прилегаютъ къ почвѣ. Это сходство указываетъ на несомнѣнную связь эгинскаго искусства съ искусствомъ Пиѳагора; связь съ самосскимъ искусствомъ *Furtwängler* установилъ на основаніи аналогіи эгинскихъ пальметокъ съ самосскими [4]). Но, всетаки, крупныя различія отдѣляютъ Пиѳагора отъ эгинскихъ скульпторовъ. Наиболѣе явно они выступаютъ при сравненіи падающихъ воиновъ восточнаго фронтона съ «Поллуксомъ» въ Луврѣ. Эгинскіе герои падаютъ такъ, что выставленной ногѣ отвѣчаетъ и выдвинутое впередъ плечо; фигуры такимъ образомъ развертываются на одной плоскости, *нѣтъ характернаго для Пиѳагора хіазма*. Эта существенная разница оправдываетъ особое положеніе его въ искусствѣ первой половины V в., отведенное ему древними писателями. Но и детали доказываютъ, что Пиѳагоръ является представителемъ совершенно особаго направленія, стоящаго въ связи съ эгинскимъ искусствомъ, но не зависящаго отъ него. При сравненіи бронзы Тукса съ торсомъ Н, по *Furtwängler*'у, восточнаго фронтона [5]) бросается въ глаза, что на бронзѣ ширина нижней части тѣла по сравненію съ шириной верхней части его гораздо меньше, чѣмъ на эгинскомъ торсѣ. Отъ этого получается впечатлѣніе болѣе коренастаго тѣлосложенія на эгинскомъ памятникѣ, болѣе эластичнаго — на

---

[1]) Типъ К Aegina стр. 250 Glyptothek № 84.

[2]) Münchener Jahrb. für bildende Kunst 1906 стр. 1 слл. табл. 1—4; *Bulle* Der schöne Mensch im Altertum стр. 517 рис. 162.

[3]) Напр. Aegina табл. 85 и отличное сопоставленіе типовъ ногъ у *Bulle* Der schöne Mensch табл. 111.

[4]) Aegina стр. 342, 347, 358. *Furtwängler*, повидимому, ставитъ эгинскія скульптуры въ зависимость отъ Пиѳагора.

[5]) Aegina рис. 199 стр. 245.

бронзѣ, или, какъ мы выразились выше: фигуры Пиѳагора построены ввысь; у другихъ этого мотива нѣтъ. Эта особенность вполнѣ согласуется со стилемъ трактовки головъ этого мастера, который мы опредѣлили при сравненіи съ дискоболомъ. Въ той же области лежатъ и другія различія между Пиѳагоромъ и эгинскими мастерами. Ноги у нашего мастера длиннѣе по сравненію съ торсомъ, мускулы на нихъ, распространяющіеся болѣе ввысь, чѣмъ вширь, менѣе выступаютъ, спина болѣе узка и расширяется кверху, причемъ всѣ линіи сводятся къ спинному хребту, на мускулахъ живота сильнѣе отмѣчаются вертикальныя линіи въ противоположность сильнымъ горизонталямъ эгинскихъ скульптуръ. Къ сожалѣнію, ни одна изъ головъ эгинскихъ фронтоновъ не поддается сравненію съ головами у Пиѳагора: голова бронзы Тукса слишкомъ мала, а остальныя головы сопоставленныхъ нами фигуръ уже освободились отъ архаическихъ чертъ, вполнѣ еще господствующихъ на этихъ памятникахъ; только болѣе поздній сфинксъ [1]), даетъ намъ нѣкоторыя указанія. Голова его несравненно выразительнѣе и сильнѣе всѣхъ пиѳагоровскихъ головъ: широкія скулы, крѣпкая архитектура всей нижней части лица скорѣе сближаетъ его съ головой дискобола, при этомъ широко открытые глаза придаютъ сильное выраженіе: контуры вѣкъ, идутъ параллельно контурамъ бровей, но это не производитъ того симметричнаго впечатлѣнія, какъ на головѣ Поллукса, такъ какъ разстояніе меньше, и параллельность не чувствуется; кромѣ того, дуга у основанія носа поднимается выше, и, по мѣрѣ приближенія къ внѣшнему углу глаза, круто поворачиваетъ внизъ; благодаря этому, сила взора сосредоточивается во внутреннемъ углу глаза, т. е. голова сфинкса является, такъ сказать, предшественникомъ типа Скопаса.

Для обсужденія отношенія Пиѳагора къ пелопоннесскому искусству воспользуемся двумя памятниками: Аполлономъ

---

[1]) Кромѣ изображенія въ Münchener Jahrb. ук. м. см. хорошее воспроизведеніе у Bulle ук. соч. табл. 244.

Киөаредомъ изъ Помпей [1]) и бронзой атлета изъ Лигуріо [2]). Предположеніе *Wolters*'а, что оригиналъ Аполлона изъ Помпей стоялъ въ Спартѣ и находился въ связи съ культомъ Аполлона Карнейскаго, можно считать теперь принятымъ наукою [3]); изъ этого же можно лишь вывести заключеніе, что онъ является произведеніемъ пелопоннесскаго мастера, а не аттическаго скульптора Гегія, какъ думалъ *Furtwängler* [4]). Типъ атлета Стефана [5]) оставимъ въ сторонѣ; намъ кажется, что вопросъ о художественной школѣ, къ которой онъ принадлежитъ, далеко еще не рѣшенъ, главнымъ же образомъ, что онъ никакъ не можетъ быть сближаемъ съ бронзой изъ Лигуріо, которую по мѣсту нахожденія и по близости ея къ Аполлону Помпейскому мы можемъ принять за представителя пелопоннесской школы. Характерныхъ пропорцій головы и тѣла, которыя отдѣляютъ Аполлона и бронзу отъ аттическихъ произведеній, нѣтъ на типѣ Стефана; рисунокъ же въ текстѣ у *Furtwängler*'а [6]), гдѣ бронза и статуя въ Villa Albani сопоставлены, этихъ особенностей не передаетъ. Съ этими статуями, т. е. Аполлономъ и бронзой, будемъ сравнивать спокойно стоящія фигуры Пиөагора „Эрота Соранцо“ и атлета-гоплитодрома бывшей коллекціи Somzée. Бронза немного позже статуи Аполлона. На ней ясно выражены тѣ принципы, которые еще въ зачаточномъ видѣ замѣтны на Аполлонѣ. Принципъ этотъ—чисто архитектурный [7]): какъ на храмѣ впечатлѣніе зданія создается главнымъ образомъ соотношеніемъ между давящими и под-

[1]) *Brunn-Bruckmann* табл. 302 Guida Ruesch стр. 205 № 831 съ изображеніемъ повторенія въ Мантуѣ рис. 48, 49 (*Brunn-Bruckmann* 303). Повтореніе въ Луврѣ («Apollon Mazarin») Monuments grecs 1891—92 табл. 13, въ Копенгагенѣ: *Arndt* La Glyptothèque Ny-Carlsberg табл., 25 стр. 37 сл.

[2]) *Furtwängler* Eine argivische Bronze 50 Berl. Winckelmannsprogramm 1890 табл. I.

[3]) Jahrb. d. arch. Inst. 1896 стр. 1 слл.

[4]) Meisterw. стр. 79.

[5]) *Brunn-Bruckmann* табл. 301.

[6]) Eine argivische Bronze стр. 137.

[7]) См. и *Brunn* Kunstgesch. II стр. 233 слл.

держивающими частями, такъ и человѣческое тѣло и голова должны представлять также равновѣсіе между этими двумя главными для полученія впечатлѣнія гармоніи частями. Этотъ принципъ доведенъ до высшей степени совершенства Поликлетомъ; его прямымъ предшественникомъ является бронза изъ Лигуріо. На тѣлѣ inscriptones надъ пупомъ даютъ это горизонтальное дѣленіе, отдѣляющее низъ фигуры отъ верха; грудь и плечи опущены и грузно покоятся на нижней части торса;это видно по глубокимъ линіямъ подъ мускулами груди, по опущеннымъ линіямъ плечъ; на спинѣ—по врѣзывающимся далеко въ сторону линіямъ сухожилій подъ longissimus. Точно также и на головѣ: скулы, сильно выступающія, составляютъ горизонтальное дѣленіе головы, лучше сказать, лица, къ нимъ примыкаютъ снизу и сверху части, находящіяся между собою въ равновѣсіи; сильный подбородокъ, полныя щеки стремятся приблизиться къ верхнему контуру лица. Стилизація лица по тѣмъ же принципамъ встрѣчается уже на Аполлонѣ; тѣло же трактовано гораздо строже; чувствуется уже горизонтальное дѣленіе тѣла, но оно не проведено такъ послѣдовательно, какъ на бронзѣ, потому что плечи слишкомъ отодвинуты назадъ; наклонъ головы, такъ сказать, противорѣчитъ движенію плечъ. Сопоставимъ „Эрота“ съ Аполлономъ, бронзу съ приблизительно современнымъ атлетомъ Somzée. Отмѣтимъ главнымъ образомъ большое различіе въ пропорціяхъ. Какъ у Эрота, такъ и у атлета голова по сравненію съ тѣломъ несравненно меньше. Плечи на Эротѣ и на Аполлонѣ равнымъ образомъ отодвинуты назадъ, но на Эротѣ нѣтъ и стремленія къ дѣленію тѣла, какъ на Аполлонѣ; мы отмѣчали уже не разъ, что всѣ линіи стремятся вверхъ и поворотъ головы является естественнымъ довершеніемъ движенія всего тѣла. Въ частностяхъ мы видимъ, что и тутъ ширина нижней части тѣла сравнительно съ грудью меньше, чѣмъ у Аполлона, что ноги длиннѣе и шея эластичнѣе; очень характерно и движеніе лѣвой руки; Пиѳагоръ приложилъ особенное стараніе къ болѣе искусному расположенію ея, пелопоннесскій ма-

стеръ придалъ обѣимъ рукамъ только самое простое движеніе. Наконецъ, о чемъ мы уже говорили,—мотивъ постановки всей фигуры. Благодаря тому, что лѣвая нога больше отставлена въ сторону, при чемъ колѣно выдвигается, эта нога получаетъ больше самостоятельности и придаетъ всей фигурѣ особый ритмъ. По трактовкѣ головы же типы Пиѳагора прямо противоположны пелопоннесскому типу. Господству горизонтали у послѣдняго противоставляется вертикаль у Пиѳагора.

На атлетѣ Somzée, безъ сомнѣнія, чувствуется вліяніе пелопоннесскаго типа; но при сравненіи какъ передней, такъ и задней частей тѣла съ бронзой изъ Лигуріо видно, что, благодаря большему удлиненію груди и легкому повороту головы, фигурѣ придается больше движенія вверхъ. Это впечатлѣніе подтверждается и деталями: грудные мускулы у атлета менѣе сильно выступаютъ, чѣмъ смягчается грузное впечатлѣніе ихъ, низъ торса уже и получается, вслѣдствіе этого, расширеніе и движеніе кверху; наконецъ, и плечи образуютъ болѣе горизонтальныя линіи, способствуя этимъ облегченію тяжести груди. Такія различія замѣтны во всѣхъ деталяхъ. Искусство Пиѳагора такимъ образомъ является прямо противоположнымъ искусству пелопоннесскому и, хотя и подпало подъ его вліяніе, всетаки не поддается ему вполнѣ. Наиболѣе близка къ „Эроту Соранцо“ и его кругу статуя юноши на аѳинскомъ акрополѣ, которую справедливо приписываютъ Критію и Несіоту [1]). Дѣйствительно, принципъ трактовки спины одинъ и тотъ же: ромбъ, находящійся подъ longissimus, тутъ такъ же мало выраженъ, какъ на „Эротѣ“ или „Поллуксѣ“; но у Пиѳагора даже на сравнительно поздней фигурѣ атлета Somzée спина кверху расширяется, лопатки больше расходятся; на юношѣ съ акрополя и лопатки близко придвинуты къ спинному хребту. Изъ этого расположенія вытекаетъ, что руки на фигурѣ Критія

---

[1]) *Hans Schrader* Auswahl arch. Marmorsculpturen im Akropolismuseum табл. XVI, XVII.

*

и Несіота ближе прилегаютъ къ торсу. Далѣе крупное различіе—мотивъ постановки: на обѣихъ фигурахъ одна нога отставлена въ сторону, на Эротѣ же при этомъ колѣно выдвинуто и вслѣдствіе этого вся верхняя часть ноги дальше отстоитъ отъ другой; вся нога такимъ образомъ получаетъ бóльшее движеніе, она дѣйствуетъ самостоятельно. Можно было бы, однако, возразить, что за то атлетъ въ Giardino Boboli совершенно подходитъ къ тираноубійцамъ, такъ что едва ли можно отдѣлить ихъ другъ отъ друга. Но на тираноубійцахъ, во-первыхъ, все движеніе сосредоточено въ одномъ направленіи, у атлета Boboli нижняя часть тѣла устремлена влѣво отъ зрителя, грудь вправо, шея, противодѣйствуя движенію груди, поставлена прямо, голова повернута круто вправо. Такимъ образомъ, движеніе разлагается на нѣсколько силъ, противодѣйствующихъ другъ другу и держащихъ другъ друга въ равновѣсіи; каждая часть тѣла, слѣдовательно, дѣйствуетъ самостоятельно. На тираноубійцахъ, во-вторыхъ, бедра и плечи лежатъ въ одной плоскости, на атлетѣ Boboli площади этихъ частей пересѣкаютъ другъ друга; этимъ придается еще больше самостоятельности каждой части. Тѣ же самыя отличительныя черты мы видимъ и на „Поллуксѣ“.

Если нельзя отрицать нѣкотораго сходства въ трактовкѣ тѣла между типами Пиѳагора и Критія и Несіота, то головы совершенно различны; сильный подбородокъ, полныя щеки у Критія и Несіота ничего общаго не имѣютъ съ лицами, суживающимися книзу, какъ у Пиѳагора. Тѣ же формы встрѣчаются на головѣ дельфійскаго возницы[1]), котораго вслѣдствіе этого, никоимъ образомъ нельзя связать съ именемъ регійскаго мастера, какъ это дѣлаетъ *Duhn*[2]).

---

[1]) См. хорошее изображеніе головы и у *Bulle* Der schöne Mensch табл. 199.

[2]) Athen. Mitt. 1906 стр. 421 слл. см. *Furtwängler* Zu Pythagoras und Kalamis Sitzungsber. d. Bayer. Ak. d. W. 1907. II стр. 157 слл.

Уже давно отмѣтили близкую связь между тираноубійцами и фронтонами олимпійскаго храма Зевса; мы не можемъ не присоединиться къ этому мнѣнію. Изъ этого сопоставленія уже слѣдуетъ, что группа пиѳагоровскихъ произведеній должна быть отдѣлена отъ фронтоновъ храма Зевса такъ же, какъ и отъ Критія и Несіота. Провѣрить можемъ это апріорное сужденіе, сравнивая „Эрота“ и „Поллукса“ съ Аполлономъ западнаго фронтона. Безъ сомнѣнія, принципъ построенія тѣла по вертикали господствуетъ на тѣхъ и другихъ. Но въ частности мы видимъ, что фигура Аполлона, равно какъ и другія фигуры фронтоновъ, построены гораздо плотнѣе, такъ что, по сравненію съ ними, фигуры Пиѳагора являются тощими и сухими, даже наиболѣе поздній изъ нихъ—атлетъ Сомзэ; далѣе и движеніе вверхъ у Пиѳагора гораздо ярче выражено. Послѣдняя отмѣченная нами характерная черта обусловливается тѣмъ, что у Пиѳагора, какъ мы не разъ говорили, низъ торса ўже верха, такъ что линіи контура усиливаютъ впечатлѣніе рисунка мускуловъ, линіи которыхъ стремятся вверхъ; болѣе тощее, даже суховатое впечатлѣніе туловища объясняется тѣмъ, что мускулы менѣе выступаютъ наверху, а линія, обозначающая нижнее ограниченіе живота, образуетъ рисунокъ, болѣе высокій по отношенію къ ширинѣ. Тѣ же самыя характерныя различія отмѣтимъ и по отношенію къ типу головъ. Болѣе мощныя формы на Аполлонѣ проявляются въ трактовкѣ подбородка и особенно рта, полныя губы котораго близко походятъ на дельфійскаго возницу.

Намъ остается еще сказать объ одномъ современникѣ Пиѳагора, открытіемъ котораго мы обязаны *Furtwängler*'у—*Каламидѣ* [1]). Въ нашихъ цѣляхъ мы можемъ сравнивать тутъ тѣло и голову типа такъ называемаго „Аполлона на омфалѣ“[2]). Какъ и у Критія и Несіота, на олимпійскихъ скульптурахъ нельзя отрицать принципіальнаго сходства между ре-

---

[1]) См. Экскурсъ II.

[2]) *Bulle* ук. соч. табл. 105 ср. и рис. 46 стр. 205.

гійскимъ мастеромъ и Каламидомъ; особенно въ трактовкѣ спины мы находимъ много общаго. Но въ нижнихъ очертаніяхъ живота и въ отношеніи нижней части тѣла къ верхней мы видимъ бóльшую близость къ олимпійскимъ скульптурамъ и къ юношѣ на акрополѣ. Въ сравненіи съ ними же надо отмѣтить разницу въ обозначеніи дѣленія нижней части тѣла отъ верхней. Inscriptio надъ пупомъ, линія которой проведена дальше подъ нижнія очертанія грудной клѣтки, обозначена сильнѣе, и грудные мускулы—массивнѣе; такимъ образомъ, получается бóльшая близость къ бронзѣ изъ Лигуріо и Аполлону Киөареду изъ Помпей. Каламидъ, слѣдовательно, еще больше отходитъ отъ Пиөагора, занимая мѣсто между олимпійскими скульптурами и пелопоннесскими произведеніями.

Изъ этихъ сравненій вытекаетъ, что памятники, сопоставленные нами, образуютъ группу, совершенно выдѣляющуюся изъ тѣхъ художественныхъ направленій, которыя мы съ бóльшей или меньшей долей вѣроятія можемъ опредѣлить. Различія, которыя мы установили, даютъ намъ, однако, не только этотъ отрицательный результатъ, но, кромѣ того, и рядъ положительныхъ данныхъ, необходимыхъ для характеристики художественной личности Пиөагора.

III. Характеристика Пиөагора.

Художественная индивидуальность Пиөагора сложилась подъ вліяніемъ поздняго архаизма, достигшаго высокой степени развитія въ южной части малоазійской Греціи, подъ вліяніе котораго подпало и сѣверное побережье эгейскаго моря и острова. Главными представителями этого искусства являются памятники Ксанөа въ Ликіи и памятники о. Θасоса. Это искусство, вымирающее лишь во второй четверти V в., отличается отъ западныхъ школъ многими особенностями. Оно какъ-то иначе разрабатываетъ новыя идеи, которыя все чаще и чаще начинали возникать въ области искусства, иначе понимаетъ человѣческую фигуру, иначе относится къ при-

родѣ. Чрезвычайно утонченный вкусъ поздней архаики слишкомъ глубоко опустилъ тутъ свои корни въ художественное чутье народа; не сразу онъ поддался натиску новыхъ идей. Женскія фигуры сохраняютъ особую архаическую прелесть, даже съ нѣкоторыми особыми эффектами: то край хитона какъ-то особенно опускается въ видѣ дуги или хвостика ласточки [1]), то рукавъ съ какой-то особой мягкостью опускается на кресло, покрывая ручку его [2]); профиль измѣняется медленно, на ксанѳскомъ памятникѣ лобъ отступаетъ назадъ, подбородокъ остро выдается, волосы расположены по прежнему, но тутъ уже чувствуются новыя стремленія: естественное волнообразное движеніе массы слегка измѣняетъ древнюю схему, оно трактовано, однако, съ той же любовью къ деталямъ, съ тѣмъ же утонченнымъ пониманіемъ ритма линіи, какъ и складки хитона. Внеся въ свое искусство новый натуралистическій элементъ, художники отнюдь не отказываются отъ традиціи; они приспособляютъ старое къ новому, постепенно переходя къ новымъ формамъ, но даже на памятникѣ Нереидъ, фризъ котораго свидѣтельствуетъ о полномъ владѣніи новыми пріемами техники, художникъ отдалъ должную дань традиціи [3]): фигура льва еще сохранила архаическія черты, Нереиды несутся подобно фигурамъ на краснофигурныхъ вазахъ строгаго стиля, тонкія складки хитоновъ струятся внизъ, словно волны ручья, исполненныя во вкусѣ архаизма. Мужскія фигуры сохраняютъ стройность постановки архаическихъ Аполлоновъ, замѣчательная тонкость въ исполненіи ногъ не измѣнена, ихъ легкія очертанія придаютъ особую эластичность всей походкѣ фигуры; примѣняются новые мотивы, одна рука вытягивается, другая отодвигается назадъ, но и тутъ отчетливый, можетъ быть, суховатый, съ заостренными высту-

---

[1]) На рельефѣ съ нимфами съ о. Ѳасоса въ Луврѣ *Brunn-Bruckmann* табл. 61. На рельефѣ съ памятника гарпій въ Лондонѣ *Brunn-Bruckmann* табл. 146.

[2]) Особенно ясно на табл. 147 у *Brunn-Bruckmann'a*.

[3]) На памятникѣ изъ Ксанѳа въ Лондонѣ *Brunn-Bruckmann* 102.

пами контуръ [1]). И вотъ—сидящій сфинксъ [2]): брюхо втянуто, ребра выступаютъ, легко и эластично линіи поднимаются кверху. Нѣтъ лишней тяжести, нѣтъ массъ, препятствующихъ свободному развитію легко движущихся и очаровывающихъ линій.

На этихъ основаніяхъ выросло искусство Пиѳагора. Переселившись въ южную Италію, онъ отъ нихъ не отказывался, напротивъ, этотъ утонченный вкусъ лежитъ въ основѣ и позднѣйшихъ его произведеній. Іонійское архаическое искусство работало *не массами, а линіями*: такъ и Пиѳагоръ; движеніе образуется у него не вліяніемъ массъ другъ на друга, а игрою линій. Чтобы представить себѣ значеніе этого своеобразнаго искусства, мы должны въ нѣсколькихъ чертахъ обрисовать картину искусства этого времени. Пелопонесское искусство, господствовавшее въ Греціи, имѣло принципъ архитектурнаго построенія человѣческаго тѣла: равновѣсіе въ распредѣленіи массъ, давящихъ и поддерживающихъ; надъ рѣшеніемъ этой задачи работало искусство Пелопоннеса и обращало мало вниманія на ритмъ частей тѣла въ отдѣльности. Вотъ почему движеніе рукъ и ногъ является самымъ простымъ, а въ исполненіи головы волосы не образуютъ живой массы, а плотно прилегаютъ къ черепу, въ стилизаціи лица обращается главное вниманіе на равномѣрное распредѣленіе главнѣйшихъ частей остова. Противъ этого дорійскаго искусства выступаетъ іонійское Критія и Несіота и скульпторовъ олимпійскихъ фронтоновъ [3]). Въ противоположность къ сдержанному, консервативному искусству дорянъ, іоняне являются натуралистами. Эта черта

---

[1]) Гермесъ на памятникѣ нимфъ *Brunn-Bruckmann* 61.

[2]) На фронтонѣ надгробнаго памятника изъ Ксанѳа *Brunn-Bruckmann* табл. 101.

[3]) Мы считаемъ олимпійскія скульптуры іонійскими произведеніями и не видимъ основанія сомнѣваться въ правильности преданія, что Алкаменъ старшій былъ авторомъ западнаго фронтона, тѣмъ болѣе, что типъ Гермеса προπύλαιος—явно строгаго стиля, «іератическій архаизмъ» тутъ совершенно исключенъ. См. *Мальмбергъ* Древне-греческія фронтонныя композиціи стр. 184 сл. *Вальдгауеръ* Краткое Описаніе Муз. Др. Ск. стр. 82 сл.

уже издавна лежитъ въ характерѣ ихъ искусства. Древнеіонійскія вазы полны жизни и движенія; эта черта теперь проявляется съ удвоенной силой, снабженной всѣми техническими средствами для изображенія въ скульптурѣ. Нѣтъ мотива въ природѣ, который казался бы имъ недостойнымъ воспроизведенія въ искусствѣ; нѣтъ движенія, могущаго показаться слишкомъ трудно исполнимымъ во мраморѣ. Такъ, на западномъ фронтонѣ олимпійскаго храма Алкаменъ старшій, іонянинъ съ о. Лемноса, изображаетъ женщинъ падающими, защищающимися, поднятыми наверхъ; юношей въ самыхъ различныхъ позахъ. Это искусство сбросило съ себя всю традицію архаическаго стиля, не отказываясь даже отъ грубыхъ формъ; мясистыя формы тѣлъ и лицъ нерѣдко отталкиваютъ своею грубостью. Сила выраженія обусловливается цѣльностью, сосредоточенностью композиціи; чрезвычайно плавно одна часть тѣла передаетъ дальше движеніе другой; все сливается въ одно цѣльное единство, являющееся выраженіемъ одной художественной мысли.

Пиѳагоръ стоитъ въ сторонѣ отъ этихъ двухъ великихъ, противоположныхъ другъ другу направленій. Его искусство іонійскаго происхожденія, поэтому оно и примыкаетъ скорѣе всего къ направленію этихъ мастеровъ; дѣйствительно, мы и въ немъ находимъ ту же отвагу;—и онъ берется за наиболѣе трудныя проблемы: хромающій Филоктетъ, гоплитодромъ передъ бѣгомъ, падающій герой и другой—нападающій, несмотря на смертельную рану, борецъ, защищающійся и одновременно наносящій ударъ, юноша, сидящій на скалѣ, еле удерживаясь на ней, мальчикъ, вынимающій занозу изъ ноги—все это мотивы необыкновенные, сопряженные съ большими трудностями; Пиѳагоръ трудностей не признаетъ. Видно, его интересуетъ движеніе, кипучая жизнь человѣческаго тѣла. Поэтому ему и было чуждо однообразно-величественное, осторожно взвѣшивающее массы дорійское искусство. Но съ другой стороны онъ далекъ и отъ часто дикаго натурализма художниковъ олимпійскихъ фронтоновъ. По сравненію съ ними

онъ сложный характеръ. Пиѳагоръ—художникъ-мыслитель, какъ Верроккіо въ раннемъ Возрожденіи. Для него человѣческое тѣло представляетъ собою сочетаніе множества силъ, дѣйствующихъ самостоятельно, то въ одномъ направленіи, то по разнымъ направленіямъ. Это воззрѣніе нашло себѣ воплощеніе въ тѣхъ своеобразныхъ композиціяхъ, которыя мы называемъ хіастическими. Тутъ нѣтъ одного центральнаго движенія, которому слѣдовали бы всѣ части тѣла; напротивъ, эти фигуры являются сочетаніемъ дѣйствующихъ другъ противъ друга силъ. Такимъ образомъ, каждая часть тѣла получаетъ самостоятельность и особое значеніе въ отдѣльности. Поэтому Пиѳагоръ и вдается такъ въ детали. Олимпійскимъ мастерамъ, дѣйствующимъ общимъ контуромъ и расположеніемъ большихъ массъ, двигающихся подъ вліяніемъ одного толчка, не представляли интереса мелочи, а дорійскому мастеру оригинала помпейскаго Аполлона со своими строгими архитектурными идеалами, отдѣльная линія ничего не говорила. У Пиѳагора каждая часть въ отдѣльности составляетъ микрокосмъ; вотъ, движеніе кисти руки составляетъ особый ритмъ, держитъ ли рука яблоки или плектронъ, поддерживаетъ ли она положенное на другое колѣно ногу; или болѣе или менѣе сильное движеніе плечъ; особое вниманіе онъ обращаетъ на отдѣлку ногъ: пальцы имѣютъ длинныя, эластичныя формы, они переходятъ къ подъему ноги не непосредственно, по сравненію съ ними ноги помпейскаго Аполлона лишены жизни; даже на маленькой бронзѣ Тукса пальцы, несмотря на всю напряженность мотива, какъ бы играютъ. То же самое въ трактовкѣ головы; волосы, несмотря на явные остатки архаической любви къ декоративнымъ деталямъ, образуютъ живую массу; уже на головѣ «Поллукса» мы видимъ на задней части черепа, какъ свободно вьются локоны безъ схематическаго параллелизма, очень похожи и волосы на головкѣ мальчика Эрмитажа и на «Эротѣ»; особенно же характерны свободно выдѣляющіеся волосики, которые совершенно непринужденно оживляютъ массу волосъ, спадая иногда,

какъ на киѳаредѣ, и на шею; эту особенность мы видимъ даже на головахъ атлетовъ съ коротко остриженными волосами.

Такимъ образомъ, Пиѳагоръ занимаетъ особое мѣсто въ искусствѣ этого времени; его личность вырисовывается очень опредѣленно Даже очень близкіе къ нему эгинскіе мастера не могутъ быть соединены съ нимъ въ одну группу; правда, и у нихъ мы находимъ тонкое пониманіе человѣческаго тѣла, но того богатства въ движеніяхъ, того сложнаго хіазма мы не встрѣчаемъ и у нихъ. Миронъ и Каламидъ, можетъ быть, стояли подъ прямымъ вліяніемъ Пиѳагора. Миронъ перенялъ іонійскую свободу движеній, но съ другой стороны повліяло на него и дорійское искусство. Яснѣе всего это вытекаетъ изъ сравненія головы дискобола съ головой помпейскаго киѳареда съ одной и головой «Поллукса» съ другой стороны. Дорійскій мастеръ держитъ въ равновѣсіи горизонталь съ вертикалью, у Пиѳагора господствуетъ вертикаль, у дискобола вертикаль безусловно сильнѣе горизонтали—лицо образуетъ овалъ, подбородокъ же и щеки до того усилены, что продолговатая форма значительно сокращается; въ композиціи фигуры же, несмотря на сильное «пиѳагоровское» движеніе, замѣчательна стойкость ея, между тѣмъ какъ у Пиѳагора чувствуется постоянное движеніе. Такимъ образомъ, Миронъ является аттикомъ во всѣхъ отношеніяхъ; іонійскій духъ явно сказывается въ его произведеніяхъ, но онъ осторожно держится въ сторонѣ отъ слишкомъ трудныхъ проблемъ, отъ композицій, лишенныхъ стойкости, и въ этомъ отношеніи и въ осторожной уравновѣшенности фигуръ онъ представляетъ собою истиннаго ученика Агелада. И Каламидъ въ этомъ отношеніи скорѣе аттикъ; его фигуры построены ввысь подобно іонійскимъ, но съ другой стороны мы должны были отмѣтить на его Аполлонѣ дорійское архитектурное дѣленіе, которое, правда, чуть-чуть только измѣняетъ впечатлѣніе; такое же смѣшеніе двухъ принциповъ замѣчается и въ трактовкѣ головы.

Когда Пиѳагоръ переселился въ южную Италію, онъ еще вполнѣ стоялъ подъ вліяніемъ поздняго архаизма. Бронза Тукса, въ которой мы видимъ воспроизведеніе статуи Астила, въ исполненіи головы еще совершенно сохранила архаическія черты; то, что она выросла въ кругу юго-восточныхъ памятниковъ этого времени, видно изъ сравненія съ Гермесомъ на знаменитомъ ксанѳскомъ памятникѣ. Тутъ контуръ фигуры уже предвосхищенъ и легкія суховатыя формы ногъ, тонкая эластичная шея также уже встрѣчаются, но тутъ Пиѳагоръ внесъ и новый элементъ, поставивъ фигуру въ хіастическое положеніе и тѣмъ придавая каждой части тѣла особое значеніе; также и тутъ уже пальцы ногъ разставляются, принимая уже характерныя длинныя формы. Въ это время и начинаетъ распространяться его вліяніе на южно-италійское искусство. Рельефы въ Palazzo de' Conservatori, терракотты изъ Локръ Эпизефирійскихъ и другихъ мѣстъ свидѣтельствуютъ объ этомъ. Онѣ передаютъ человѣческія формы въ манерѣ іонійской школы, однако, уже съ примѣсью спеціальныхъ пиѳагоровскихъ элементовъ. Вліяніе его распространяется еще дальше и на Сицилію. На женскихъ фигурахъ вполнѣ сохранился охарактеризованный выше типъ; особенности въ очертаніяхъ рукавовъ хитоновъ, какъ на ксанѳскомъ памятникѣ, архаическій профиль съ заостреннымъ подбородкомъ и косой линіей лба; но на мужскихъ фигурахъ явно выступаютъ новыя стремленія пиѳагоровскаго характера: на Плутонѣ сцены похищенія Коры, на Зевсѣ селинунтской метопы мы отмѣтили характерный хіазмъ, несмотря на архаическую отдѣлку остального рисунка. Любопытно, что у Пиѳагора архаическія черты дольше держатся въ исполненіи головъ, тогда какъ въ трактовкѣ тѣла онъ достигъ уже полной свободы. Скоро послѣ Астила появляется Гіакинѳъ, и мы видимъ Пиѳагора въ борьбѣ съ типомъ архаическихъ Аполлоновъ. У Критія и Несіота реакція была полная, у Пиѳагора мы видимъ медленный переходъ. Глаза сохраняютъ архаическія очертанія, страсть къ деталямъ замѣтна вездѣ; худощавое тѣлосложеніе съ тонкими членами мы видимъ на ксанѳскихъ

памятникахъ. Но вотъ замѣчается прогрессъ въ передачѣ движенія. Сильный поворотъ головы поражалъ всѣхъ, онъ измѣняетъ весь характеръ во многихъ другихъ отношеніяхъ еще строгой фигуры. Пиѳагоръ пользуется такими рѣзкими мотивами; въ зачаточномъ видѣ они являются уже на Гермесѣ памятника нимфъ изъ Ксанѳа: вытянутая голова Астила проникнута тѣмъ же чувствомъ; на локрскомъ рельефѣ имѣется такая же фигура Гермеса. На Гіакинѳѣ мы замѣчаемъ рядъ важныхъ перемѣнъ въ стилѣ. Астилу свойственна нѣкоторая угловатость; она сохранилась и въ плечахъ, вообще на тѣлѣ Гіакинѳа, но архаическія черты лица преобразованы, хотя сохранилась древняя трактовка глаза; въ волосахъ мы видимъ начало свободной трактовки естественныхъ завитковъ на затылкѣ, передъ ушами. Но и на тѣлѣ важныя перемѣны; линія между грудными мускулами не совсѣмъ лежитъ въ направленіи linea alba, она немного отодвинута въ сторону, линія отставленной ноги мягче, особенно характерна же особая извилистая линія, образуемая лѣвой рукой взамѣнъ острыхъ контуровъ бронзы; мы уже отмѣтили, что и эта черта нашла себѣ отраженіе на терракоттахъ. Особый ритмъ линій замѣчается и на томъ памятникѣ, который ближе всего стоитъ къ Гіакинѳу, и который я лично долженъ считать произведеніемъ руки самого Пиѳагора: на людовизскомъ тронѣ. Это произведеніе, которое, во всякомъ случаѣ, надо считать произведеніемъ первокласснаго художника, является и особенно яркимъ доказательствомъ постепеннаго перехода отъ архаичееКаго стиля къ строгому въ кругѣ Пиѳагора. Художникъ вполнѣ владѣетъ новыми натуралистическими пріемами изображенія, но онъ и сохранилъ въ себѣ одно изъ величайшихъ преимуществъ поздняго архаизма: крайне утонченное чувство ритма линіи. Поэтому онъ тутъ и не отказывается отъ мягкихъ изысканно граціозныхъ линій хитона, какъ, напр., на пазухѣ Горы направо отъ Афродиты, очень близкой къ трактовкѣ рукавовъ на памятникѣ Гарпій; и, переходя въ другихъ частяхъ рельефа къ формамъ строгаго стиля, всетаки каждая линія проникнута тѣмъ самымъ чувствомъ; иначе говоря,

и теперь Пиѳагоръ не работаетъ массами, а линіями. Этимъ и объясняется образованіе типа головы у Пиѳагора; Критій и Несіотъ, Алкаменъ старшій, мастеръ дельфійскаго возницы—всѣ они поставили себя въ противоположность къ архаизму, замѣняя тонкія линіи древняго искусства сплошными массами; Пиѳагоръ же, отказываясь отъ архаической улыбки и являющейся послѣдствіемъ ея трактовки скулъ, сохраняетъ утонченныя линіи ея въ отдѣлкѣ рта, въ продолговатой формѣ лица съ высокимъ, открытымъ лбомъ, на болѣе раннихъ произведеніяхъ и въ очертаніяхъ бровей и стилизаціи глазъ. Архаическое искусство не знаетъ дѣленій человѣческаго тѣла по горизонтали, и, если онѣ въ видѣ inscriptiones и встрѣчаются, то эти линіи имѣютъ лишь поверхностное значеніе; отъ этого и происходитъ стройное впечатлѣніе ихъ [1]). Тяжелыя массы, которыя вводятъ въ построеніе тѣла не только мастеръ бронзы изъ Лигуріо, но и олимпійскіе скульпторы, нуждались въ архитектурномъ распредѣленіи; Пиѳагоръ же, сохраняя утонченный идеалъ архаики, придерживается и эластичнаго построенія ея фигуръ ввысь; такъ, напр., на Гіакинѳѣ. Архаика господствуетъ и на статуѣ Европы. Встрѣчающіяся на вазахъ позднаго строгаго стиля изображенія [2]), какъ на амфорѣ Эрмитажа [3]) или на прелестномъ киликѣ въ Мюнхенѣ [4]), отличаются отъ статуи Британскаго Музея въ томъ, что ноги и нижняя часть тѣла поставлены въ профиль; Пиѳагоръ выбралъ для своей статуи вполнѣ фронтальную, по отношенію къ тѣлу, композицію. Несмотря, однако, на вполнѣ архаическую композицію, стилизація одежды приняла уже совершенно новыя формы. Характерно, какъ Пиѳагоръ справляется съ ними,

---

[1]) См. наглядныя табл. IV и V у *Deonna* Les Apollons archaiques Genève 1909 стр. 73 слл.

[2]) См. *Jahn* Die Entführung der Europa auf antiken Kunstwerken Denkschr. d. K. Akademie d. Wissenschaften in Wien 1870.

[3]) *Jahn* ук. соч. табл. V в. *Stephani* Vasens. № 1637. *Вальдгауеръ* Краткое Описаніе 1914 № 601.

[4]) *Jahn* ук. соч. табл. VII. *Furtwängler-Reichhold* табл. 114.

перенимая для спины манеру, господствующую на олимпійскихъ фронтонахъ; онъ образуетъ впереди складки особенной дугообразной формы. Тутъ ясно видно, что Пиѳагоръ поставилъ себя въ противоположность къ остальнымъ художникамъ этого времени: упомянутыя дугообразныя складки прямо противорѣчатъ общему натуралистическому направленію, имѣя лишь декоративную цѣль—игру линій. На большой группѣ, изображающей бой семи противъ Ѳивъ, Пиѳагоръ наиболѣе приблизился къ знаменитымъ тиранноубійцамъ Критія и Несіота: одинъ изъ братьевъ прямо напоминаетъ ихъ; но какъ на Гіакинѳѣ, такъ и тутъ на обѣихъ фигурахъ сражающихся линія между мускулами груди не совпадаетъ съ linea alba, т. е. площадь, образуемая плечами, выдвигается такъ, что она образуетъ уголъ съ площадью бедеръ; хіазмъ же, отмѣченный нами уже на бронзѣ Тукса, получаетъ особенно яркое примѣненіе на «Поллуксѣ». Въ это же время онъ создалъ статую старца, гдѣ въ постановкѣ сохранился архаическій мотивъ, въ трактовкѣ плаща тотъ же архаическій вкусъ, какъ на Европѣ; въ отдѣлкѣ же старческаго тѣла у Пиѳагора сказываются подобныя стремленія, какъ и у мастера восточнаго фронтона олимпійскаго храма. Въ отдѣльности отмѣтимъ дальнѣйшее стилистическое развитіе въ отдѣлкѣ волосъ; свободная манера на Гіакинѳѣ переносится и на типъ съ коротко остриженными волосами «Поллукса» и отражается въ отдѣлкѣ бороды старца. Въ слѣдующихъ послѣ этой группы типахъ: головѣ изъ «Перинѳа», портретахъ въ Villa Albani и Эрмитажѣ[1])

---

[1]) Можно было бы возразить, что «Писистраты» Эрмитажа и Villa Albani и голова «Филоктета» Эрмитажа не могутъ быть присоединены къ группѣ типовъ атлетовъ, такъ какъ эти послѣдніе всѣ имѣютъ продолговатыя лица съ очень мало выступающими скулами, упомянутыя же головы всѣ имѣютъ ясно выраженныя скулы. На это надо отвѣтить, что вообще въ греческой скульптурѣ борода обусловливаетъ болѣе сильное развитіе скулъ, вѣроятно, потому что безъ этого лицо являлось бы слишкомъ узкимъ. Полное тождество въ трактовкѣ волосъ на эрмитажномъ портретѣ и на головѣ изъ Перинѳа ясно говоритъ за то, что та и другая трактовка возможна у одного художника.

сказывается постепенное устраненіе отдѣльныхъ архаическихъ чертъ какъ, напр., стилизаціи глаза; далѣе эта группа знакомитъ насъ съ Пиѳагоромъ какъ портретистомъ; мы видимъ, что Пиѳагоръ въ состояніи, отказываясь отъ всякихъ случайныхъ внѣшнихъ характерныхъ чертъ, дать характеристику изображаемой личности лишь при помощи индивидуальной передачи главныхъ частей остова. Тонкая игра линій въ изображеніи фигуры въ сильномъ движеніи доходитъ до высшей степени совершенства въ атлетѣ Giardino Boboli; нѣкоторая рѣзкость и угловатость «Поллукса» замѣнена плавнымъ движеніемъ; явный хіазмъ бронзы Тукса и «Поллукса»—скрытымъ. Это послѣднее опредѣленіе примѣнимо и къ атлету Сомзэ-Мнасею; самыя легкія перемѣщенія груди относительно нижней части тѣла, шеи относительно груди, головы относительно шеи выводятъ эту статую изъ круга типовъ спокойно стоящихъ фигуръ, хотя она немного и поддалась вліянію архитектурной дорійской системы. Пиѳагоръ перенялъ стремленіе времени конца строгаго стиля къ большей закругленности, мягкости контура; но онъ не отказывается отъ основныхъ принциповъ, господствующихъ на фигурахъ Астила и «Поллукса»; онъ только смягчаетъ ихъ. Наиболѣе ясно это развитіе на Филоктетѣ, столь близкомъ на первый вглядъ къ Астилу; по еле замѣтному перемѣщенію линіи между грудными мускулами по отношенію къ linea alba мы видѣли на Гіакинѳѣ и «Поллуксѣ» постепенное отдѣленіе движенія груди отъ движенія нижней части тѣла; на Филоктетѣ это дѣленіе проведено и средняя линія тѣла играетъ побочную роль; далѣе всѣ угловатости бронзы устранены въ пользу болѣе мягкаго контура всей фигуры: правая рука опущена, лѣвая проведена близко отъ тѣла. Хіастическая композиція фигуръ въ сильномъ движеніи даетъ уже извѣстную глубину пространства; что Пиѳагоръ чуждъ и другимъ пріемамъ рельефной композиціи, господствующей, напр., у Мирона, доказываетъ лѣвая рука Гіакинѳа и особенно правая рука атлета Сомзэ,

которая совершенно выходитъ изъ плоскости тѣла [1]). Такимъ образомъ, фигуры, какъ Спинаріо или киѳаредъ Эрмитажа, дающія композицію по тремъ измѣреніямъ, входятъ вполнѣ въ кругъ пиѳагоровскихъ стремленій; на этихъ фигурахъ наиболѣе свободно можно было развить тонкія сочетанія линій. Мы тутъ находимъ всѣ особенности болѣе раннихъ композицій въ наиболѣе развитомъ видѣ.

Итакъ, Пиѳагоръ является личностью, занимающей особое мѣсто въ искусствѣ первой половины V в.; онъ далъ много новаго, воспринятаго другими художниками, но не основалъ школы. Онъ—одинокая фигура, и значеніе его было понято вполнѣ только въ позднѣйшее время. Онъ не присоединился къ общей оппозиціи противъ архаическаго искусства; онъ сохранилъ все что было лучшаго въ этомъ особомъ художественномъ мірѣ и использовалъ его для своихъ новыхъ идей. Онъ первый установилъ различіе между рельефомъ и монументальной скульптурой, создавъ свободное пространство по всѣмъ измѣреніямъ для пластичной фигуры; онъ первый понялъ значеніе ритма линій и противодѣйствіе другъ другу силъ въ человѣческомъ тѣлѣ; онъ первый понялъ, что для живого впечатлѣнія художественнаго произведенія необходимо обращать вниманіе на

[1]) Въ этомъ отношеніи Миронъ или одинъ изъ близкихъ ему художниковъ являются послѣдователями этого направленія. Безъ сомнѣнія Гермесъ въ музеѣ Людовизи по мотиву стоитъ близко къ Атлету Сомсэ. (*Brunn-Bruckmann* табл. 413. *Helbig-Amelung* II[3] № 1299) *Gräf* (Aus der Apomia стр. 69) и *Bulle* (Der schöne Mensch къ табл. 44) называютъ имя Фидія; но не можетъ быть сомнѣнія въ томъ, что Миронъ или близкій къ нему художникъ является авторомъ оригинала; см. *Furtwängler* Meisterw. стр., 86, 746, *Amelung* ук. соч. Рѣшающимъ въ этомъ вопросѣ по нашему мнѣнію является полнѣйшее сходство съ Геракломъ въ Palazzo Altemps въ Римѣ (*Brunn-Bruckmann* табл. 612, 613), котораго и *Arndt* (въ текстѣ къ названнымъ таблицамъ) считаетъ произведеніемъ Мирона. Въ самомъ дѣлѣ, сходство между головами этихъ фигуръ и головой дискобола поразительное; любопытно, что и на этой фигурѣ является мотивъ, встрѣчающійся на западномъ фронтонѣ олимпійскаго храма: плащъ, соскальзывающій внизъ по рукѣ. Очевидно, тутъ вообще господствуетъ іонійское вліяніе.

каждую деталь, что каждая рука, каждая нога живетъ своей жизнью, что масса волосъ полна особой жизни; онъ первый и понялъ, что для изображенія всего этого богатства въ движеніи человѣческой фигуры она должна обладать легкостью и эластичностью; что важнымъ моментомъ съ этой точки зрѣнія надо считать и пропорціи фигуры—и вотъ почему маленькая голова посажена на фигуру съ тонкими формами, отзывающимися на каждый малѣйшій толчекъ.

Пиѳагоръ имѣлъ одного ученика—Лисиппа. Какъ Пиѳагоръ придаетъ каждой части тѣла самостоятельное движеніе, такъ и Лисиппъ; стóитъ только сравнивать Апоксіомена съ любой изъ нашихъ фигуръ. Плечи выдвинуты изъ плоскости бедеръ, какъ на атлетѣ Boboli, рука вытянута, какъ на атлетѣ Сомзэ и на киѳаредѣ, грудь подвижно покоится на нижней части тѣла, какъ на Филоктетѣ, нога далеко отставлена съ выдвинутымъ колѣномъ, какъ на Эротѣ Соранцо, голова и шея въ сложномъ взаимоотношеніи, какъ на атлетѣ Сомзэ; вездѣ то же ритмическое чувство, та же страсть къ свободной игрѣ линій въ пространствѣ. Далѣе и тѣ же детальныя особенности, являющіяся послѣдствіемъ этого воззрѣнія на человѣческое тѣло: пропорціи построенныхъ ввысь фигуръ съ маленькими головами однѣ и тѣ же; свободную трактовку волосъ и игру пальцевъ на рукахъ и на ногахъ—мы ихъ находимъ mutatis mutandis у Пиѳагора и Лисиппа. Поэтому Лисиппъ и его школа могли справедливо считать Пиѳагора своимъ предшественникомъ и со своей точки зрѣнія ставить его выше другихъ мастеровъ его времени; это сужденіе неумѣло и неясно передаютъ Плиній и Діогенъ; hic primus nervos et venas expressit capillumque diligentius ...πρῶτον δοκοῦντα ῥυθμοῦ καὶ συμμετρίας ἐστοχάσθαι.

Экскурсъ I.

О датировкѣ памятника Нереидъ въ Ксанѳѣ.

Для датировки знаменитаго ликійскаго памятника прямыхъ данныхъ нѣтъ [1]); къ рѣшенію задачи приступали поэтому съ двухъ сторонъ: съ исторической и со стилистической; историческія соображенія пока не давали положительнаго результата и характерно, что изслѣдователи пользовались ими лишь для подтвержденія датировокъ, основанныхъ на стилистическихъ соображеніяхъ; поэтому мы можемъ сказать, что первая датировка, ставившая памятникъ въ связь съ занятіемъ Ксанѳа Гарпагомъ, имѣетъ столько же *историческаго* основанія, сколько и болѣе позднія датировки, связанныя съ войною кипрскаго царя Евагора съ персами около 386 г. [2]), со взятіемъ Телмесса царемъ Ликіи Перикломъ около 372 г., надгробнымъ памятникомъ котораго могла бы быть эта постройка [3]); характерно, что *Furtwängler* [4]), судя по стилю и желая отнести памятникъ къ болѣе древней эпохѣ, хотѣлъ датировать и взятіе Телмесса болѣе раннимъ временемъ (вскорѣ послѣ 425-го г.); впослѣдствіи же [5]) онъ совсѣмъ отказался отъ историческихъ соображеній и отнесъ памятникъ ко времени около 440-го г. Изъ этого вытекаетъ, что

---

[1]) См. наглядное сопоставленіе мнѣній у *A. H. Smith* Catalogue of sculpture II стр. 8 слл. Полное изданіе памятника въ Mon. dell' Inst. X табл. 11—18. Лучшія части хорошо опубликованы у *Brunn-Bruckmann*'а табл. 211—219.

[2]) *Welcker* у *Müller*'а Handbuch[3] стр. 129.

[3]) *Michaelis* Annali dell' Inst. 1875 стр. 173 и др. см. *Smith* ук. соч.

[4]) Arch. Ztg. 1882 стр, 359.

[5]) Meisterw. 220 прим. 4 см. и *Amelung* Röm. Mitt. 1894 стр. 169 прим.

*

исходной точкой не могутъ служить отрывочныя данныя изъ исторіи Ликіи, а исключительно стиль; на такую точку зрѣнія сталъ и *В. К. Мальмбергъ* [1]). Маститый московскій ученый, однако, поставилъ Нереидъ въ непосредственную зависимость отъ Ники Пэонія. «. . . такъ называемыя Нереиды, какъ замѣчаетъ и Коллиньонъ, были бы совершенно немыслимы безъ знакомства съ Никою Пэонія». Относя Нику къ концу V в., *Мальмбергъ*, слѣдовательно, датируетъ памятникъ въ Ксанѳѣ второй четвертью IV в. Наконецъ, *Bulle* [2]), на основаніи стиля, высказался за датировку еще до средины V в. Такъ какъ *Bulle* только вкратцѣ упомянулъ объ этомъ, мы должны болѣе подробно доказывать эту датировку, къ которой мы присоединяемся.

Bulle совершенно правильно отмѣчаетъ [3]), что, несмотря на живость движенія, въ фигурѣ *Michaelis I* чувствуется нѣкоторая строгость («. . . etwas Unfreies, Gebundenes); корпусъ фигуры является en face, лѣвая нога же въ полномъ профилѣ, безъ достаточной мотивировки перехода.

Bulle далѣе указываетъ на параллелизмъ складокъ подъ правой грудью, какъ на остатокъ архаическихъ традицій. Поэтому онъ относитъ эти фигуры къ эпохѣ до Ники Пэонія.

Наблюденія *Bulle* совершенно вѣрны; кромѣ того, надо сказать, что мы должны постараться датировать Нереидъ независимо отъ Ники, во-первыхъ потому, что вопросъ о времени происхожденія этого памятника также еще не рѣшенъ, во-вторыхъ же, неизвѣстно, зависитъ ли Ника отъ Нереидъ или наоборотъ, какъ думаетъ *В. К. Мальмбергъ*, Нереиды отъ Ники.

При датировкѣ памятника мы должны имѣть въ виду, что, во всякомъ случаѣ, всѣ скульптуры одновременны и

---

[1]) Древне-греческія фронтонныя композиціи стр. 297 слл.

[2]) Der schöne Mensch I² стр. 254 сл.; я пришелъ къ убѣжденію, высказанному *Bulle*, одновременно съ нимъ и независимо отъ него.

[3]) Будемъ обозначать фигуры номерами *Michaelis*'а въ Mon. dell' Inst. ук. м.

надо держаться главнымъ образомъ тѣхъ частей, которыя датируются наиболѣе легко. Особенно характерна фигура льва [1]).

Въ IV-мъ вѣкѣ, судя по мраморнымъ львамъ Мавсолея [2]) грива передается уже въ естественныхъ формахъ, пряди расположены свободно по спинѣ и шеѣ; тутъ, напротивъ, грива сплошной массой покрываетъ шею и вдается рѣзко очерченнымъ угломъ въ площадь спины [3]). Эта манера находитъ себѣ аналогіи лишь въ болѣе древнія времена; мы находимъ ее на фризѣ изъ Ксанѳа въ Лондонѣ [4]), который вполнѣ еще принадлежитъ къ архаическому искусству. Другой критерій даетъ болѣе узкія рамки для хронологическаго опредѣленія — трактовка морды; на головѣ льва съ памятника Нереидъ складки по обѣимъ сторонамъ носа глубоко врѣзаны, образуя дугообразные толстые выступы; они же и обозначаютъ усы; на головахъ львовъ съ Парѳенона [5]) эти линіи уже совсѣмъ смягчены; на болѣе позднихъ памятникахъ онѣ еле замѣтны. Далѣе глаза уже на типахъ Гереона въ Аргосѣ [6]) лежатъ глубже, не говоря уже о Мавсолеѣ, гдѣ формы глаза получили паѳосъ Скопаса; головы парѳенонскихъ львовъ еще развитѣе ксанѳскаго типа. Изъ этого вытекаетъ, что левъ съ памятника Нереидъ во всякомъ случаѣ старше Парѳенона. И мы можемъ даже утверждать, что хронологическое разстояніе между ними довольно большое. Левъ въ Metropolitan Museum въ Нью-Іоркѣ [7]) на первый взглядъ очень близокъ къ ксанѳскому; мотивъ почти тотъ же самый, врѣзы на носу очень похожи; но этотъ типъ доказываетъ, что развитіе изображенія льва идетъ медленно;

---

1) *Michaelis* XVIII *Brunn-Bruckmann* табл. 219.

2) *Brunn-Bruckmann* табл. 72—73.

3) См. объ изображеніи льва подробное изслѣдованіе *Schröder'a* въ текстѣ къ *Brunn-Bruckmann* 641—645.

4) *Brunn-Bruckmann* табл. 104.

5) *Brunn-Bruckmann* табл. 82 низъ.

6) *Brunn-Bruckmann* табл. 82 верхъ.

7) Bulletin of the Metropolitan Museum 1910 № 9 стр. 210 сл. *Brunn-Bruckmann* табл. 643.

на немъ грива исполнена свободнѣе, чѣмъ на ксанѳской фигурѣ, трактовка же носа осталась архаической. Если, слѣдовательно, по стилизаціи головы нью-іоркскій типъ надо отнести уже къ допарѳеноновскому времени, то ксанѳскій— еще старше; не только сохранились вполнѣ архаическія очертанія гривы, которыя смягчены уже на флорентійской химерѣ [1]), но и стилизація тѣла слѣдуетъ болѣе древнимъ принципамъ; это особенно ясно вытекаетъ изъ сравненія его съ нью-іоркскимъ львомъ; схематизмъ въ обозначеніи реберъ и мускуловъ на переднихъ лопаткахъ еще напоминаетъ восточные образцы; даже эгинскій сфинксъ [2]), который можно датировать приблизительно 460-мъ г., болѣе свободенъ, несмотря на большое сходство въ общихъ чертахъ. Такимъ образомъ, ксанѳскаго льва мы должны отнести приблизительно къ 470-му году.

Далѣе характерны мотивы Нереидъ; встрѣчаются слѣдующіе мотивы: 1) одна нога опирается на плинтусъ съ выдвинутымъ въ сторону носкомъ, другая поднята и носкомъ обращена внизъ; такимъ образомъ, получается впечатлѣніе перваго толчка при прыганіи [3]). 2) Отставленная назадъ нога уже отдѣлилась отъ почвы, но всетаки еще сохраняетъ положеніе предыдущаго момента [4]). 3) Фигура уже летитъ по воздуху [5]). 4) Фигура бѣжитъ, ступая по почвѣ обѣими ногами [6]).

Характерно, что для обозначенія несущихся по воздуху фигуръ художникъ пользовался движеніемъ прыганія, т. е. древней манерой делосскихъ мастеровъ [7]); при этомъ наиболѣе важна для датировки постановка первой группы, кото-

---

[1]) *Brunn-Bruckmann* табл. 319 *Amelung* Führer durch die Antiken in Florenz № 247 (VI—V в. по *Amelung*'у, дата по нашему мнѣнію, слишкомъ ранняя).

[2]) Münchener Jahrb. I табл. 1—4.

[3]) *Michaelis* I и XV.

[4]) *Michaelis* V.

[5]) *Michaelis* II. IV. VII.

[6]) *Michaelis* IV.

[7]) См. дальнѣйшее развитіе этого типа *Brunn-Bruckmann* табл. 526.

рая находитъ себѣ близкія аналогіи на вазахъ; особенно поднятая и выставленная впередъ нога съ обращеннымъ внизъ носкомъ встрѣчается очень часто [1]). Такъ бѣгутъ женщины на кратерѣ Евфронія въ Луврѣ съ изображеніемъ борьбы Геракла съ Антеемъ [2]) и Нереиды на киликѣ въ Мюнхенѣ съ изображеніемъ борьбы Пелея съ Өетидой [3]), также и амазонки на кратерѣ въ Ареццо [4]) съ изображеніемъ борьбы Геракла съ амазонками; къ моменту 4) ближе всего и по стилизаціи одежды женщины на амфорѣ въ Мюнхенѣ съ изображеніемъ Өесея, похищающаго Корону [5]). Правда, на этихъ рисункахъ обѣ ноги поставлены въ профиль по архаической традиціи, между тѣмъ какъ на мотивахъ 1 и 2 отставленная нога выдвигаетъ носокъ въ сторону, но всетаки характерное положеніе выставленной впередъ ноги остается и доказываетъ, какъ сильны были еще архаическія традиціи во время возникновенія ксанөскаго памятника.

Эти фигуры хронологически опредѣляютъ мамятникъ, потому что онѣ въ болѣе позднее время встрѣтиться не могутъ; относительно фризовъ мы должны поэтому лишь отвѣтить на вопросъ, насколько они *возможны* въ это время. Частое заимствованіе мотивовъ, изъ которыхъ многіе встрѣчаются и на памятникѣ изъ Гьельбаши, изъ круга живописи Полигнота, давно извѣстно[6]); на эпоху Полигнота указываютъ намъ фигуры льва и Нереидъ; съ этой стороны, такимъ образомъ, не могутъ встрѣтиться препятствія; но мы можемъ указать и на прямую связь съ рисунками на вазахъ именно этихъ временъ. На большомъ фризѣ изображена амазонка, которая, отступая влѣво и оборачиваясь, стрѣляетъ

---

[1]) Выбираемъ примѣры только изъ изданія *Furtwängler'a* и *Reichhold'a*; они въ достаточной мѣрѣ иллюстрируютъ сказанное (сокращеніе: F.—R.).

[2]) Louvre G. 103. W. Bl. V. 4. F—R. 92.

[3]) *Jahn* Vasens. № 369. W. Bl. A. 1. F—R. 24.

[4]) F—R. 61, 62.

[5]) *Jahn* Vasens. № 410 *Gerhard* A—V. 168 F—R 33.

[6]) *Benndorf-Niemann* Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa.

изъ лука [1]); точно такую же фигуру мы видимъ на кратерѣ въ Нью-Іоркѣ [2]), такой же оборотъ на кратерѣ съ изображеніемъ амазономахіи въ Болоньѣ [3]); полное соотвѣтствіе эти фигуры находятъ себѣ также на фризѣ [4]); подобная фигура и на кратерѣ въ Лондонѣ [5]); наконецъ, бросается въ глаза оригинальное движеніе воиновъ на среднемъ фризѣ [6]): они далеко выставляютъ одну ногу, отбрасывая назадъ тѣло; подобные мотивы я знаю только на вазахъ строгаго стиля, напр., на прекрасномъ киликѣ Врига въ Вюрцбургѣ съ изображеніемъ комастовъ [7]).

Такимъ образомъ, фризы нисколько не мѣшаютъ датѣ, которую мы установили на основаніи фигуръ Нереидъ и льва; онѣ, напротивъ, ее подтверждаютъ, если сравнить голову старца, стоящаго передъ сатрапомъ [8]), съ головою такъ называемаго Миртила восточнаго фронтона олимпійскаго храма Зевса; если имѣть въ виду крупную стилистическую разницу между нимъ и фризомъ изъ Гьельбаши, напр., въ исполненіи плащей, въ изображеніи воиновъ въ крѣпости и, наконецъ, совершенно невозможное положеніе павшаго [9]), который на всѣхъ болѣе позднихъ памятникахъ передается гораздо свободнѣе. Памятникъ Нереидъ, такимъ образомъ, принадлежитъ къ эпохѣ строгаго стиля и лишній разъ доказываетъ, какъ на востокѣ старыя формы медленно перерабатывались въ новыя, и какъ виртуозная техника поздней архаики нашла себѣ примѣненіе въ новомъ стилѣ.

На вопросъ, по какому поводу былъ поставленъ памятникъ, мы прямо отвѣтить не можемъ. Нереиды указываютъ

---

[1]) *Michaelis* A. I.
[2]) F—R. 117.
[3]) F—R. 75/76.
[4]) *Michaelis* F. 17.
[5]) *Gerhard* A—V. 329/330 F—R. 58.
[6]) *Michaelis* табл. XV плита *a*.
[7]) W. Bl. VIII. 5. F—R. 50.
[8]) *Michaelis* V. 169. *Brunn-Bruckmann* табл. 217.
[9]) *Michaelis* I. 28.

на то, что похороненный тутъ ликійскій царь прославился побѣдой надъ врагомъ, жившемъ на морѣ. На маленькомъ фризѣ изображено занятіе города, можно было бы, слѣдовательно, заключить, что походъ былъ направленъ моремъ противъ какого-нибудь острова и закончился завоеваніемъ города. Стояла ли эта экспедиція въ связи съ походомъ Датиса и Артаферна, мы навѣрное сказать не можемъ, но время происхожденія памятника говоритъ въ пользу этого предположенія.

Экскурсъ II.

Каламидъ.

Къ самымъ знаменитымъ памятникамъ древняго искусства принадлежитъ такъ называемая «умоляющая о защитѣ» въ Palazzo Barberini въ Римѣ [1]); она представляетъ особый интересъ и потому, что сохранилось два повторенія: одно въ Ватиканѣ [2]), другое въ Эрмитажѣ [3]); это доказываетъ, что оригиналъ нашей фигуры былъ очень знаменитъ въ древности.

Самый лучшій экземпляръ по работѣ и сохранности— статуя Барберини; на ней только и сохранилась голова; работа превосходная, такъ что Hauser [4]) и Amelung [5]) считали ее оригиналомъ. Мы съ этимъ согласиться не можемъ уже потому, что въ углахъ рта оставлены слѣды сверла, чего на первоклассныхъ оригиналахъ не бываетъ; другія причины будутъ приведены ниже. Реставрировано немногое[6]): «верхъ носа, кисть правой руки, указательный палецъ правой руки, часть складки надъ правой рукой, другая часть той же складки между колѣнами, другія части складокъ

---

[1]) *Brunn-Bruckmann* табл. 415. О происхожденіи статуи см. примѣчаніе къ *Helbig-Amelung* Führer II³ № 1820 и *Hauser* въ Oesterr. Jahresh. 1913 стр. 57 прим. 1.

[2]) *Helbig-Amelung* I³ № 198 *Amelung* Vatikan II стр. 584. № 393. Табл. 57. Galleria delle statue № 393.

[3]) *Кизерицкій* Музей Древней Скульптуры № 166а *Вальдгауеръ* Краткое Описаніе № 118.

[4]) Oesterr. Jahresh. 1913, стр. 74 слл.

[5]) у Helbig'a ук. соч.

[6]) Переводъ съ *Amelung*'а у *Helbig*''а II³ № 1820.

на лонѣ, на лѣвой ногѣ надъ колѣномъ, на внѣшней сторонѣ и подъ лѣвымъ бедромъ, мизинецъ лѣвой руки, передняя часть лѣвой ноги, одинъ палецъ правой ноги». Повтореніе въ Ватиканѣ точно въ деталяхъ, но очень посредственнаго исполненія, кромѣ того реставраціи испортили и общее впечатлѣніе. «Голова, шея съ частью праваго плеча, верхъ лѣвой груди, вставки въ хитонѣ и плащѣ, правая рука съ локтя, пальцы лѣвой руки, лѣвая нога, части сидѣнія и плинтусъ новы» [1]). Это повтореніе передаетъ композицію точно, но безжизненно; не удались совсѣмъ складки хитона, которыя потеряли характеръ «plisée» [2]) на груди; подъ лѣвой ногой копiистъ трактовалъ его совершенно схематично, плащъ на сидѣніи у лѣвой ноги передѣланъ въ эллинистическомъ вкусѣ [3]).

Повтореніе Эрмитажа стоитъ наиболѣе далеко отъ оригинала. Реставрированы кромѣ мелочей вся лѣвая рука и плечо, правая рука отъ локтя, ноги, шея; голова не принадлежитъ къ тѣлу, но антична, между сидѣніемъ и плинтусомъ вставлена клиномъ новая плита. Наша фигура безъ сомнѣнія передаетъ тотъ же оригиналъ, но линіи складокъ воспроизведены лишь въ самыхъ общихъ чертахъ а, главное, хитонъ покрываетъ и лѣвую грудь [4]). Мнимое повтореніе головы находится въ Museo delle Terme въ Римѣ [5]). Послѣ того какъ толкованія *Visconti* [6]) какъ Дидоны и *Overbeck*'а [7]) какъ Лаодаміи были устранены, мнѣніе *Matz*'а [8]), который опредѣлялъ фигуру какъ дѣвушку, умоляющую о защитѣ,

---

[1]) По *Amelung*'у у Helbig'а I³ № 198.

[2]) Выраженіе *Hauser*'а ук. соч.

[3]) Какъ напр. на Диркѣ Toro Farnese.

[4]) Такія передѣлки встрѣчаются и на другихъ типахъ; см. напр. интересный варіантъ типа Афродиты «Genetrix» въ Эрмитажѣ *Кизерицкій* № 154 *Вальдгауеръ* № 103.

[5]) *Helbig-Amelung* II³ № 1339 Инв. 56207 *Hauser* считаетъ эту голову поддѣлкой; съ нимъ согласился впослѣдствіи и *Amelung* см. Österr. Jahresh. 1913 стр. 57 прим. 1.

[6]) Museo Pio-Clem. II Tav. d'agg. в. VI.

[7]) Ber. d. sächs. Ges. d. Wissensch. 1861 табл. Va стр. 251.

[8]) *Matz-Duhn* Zerstreute Bildw. I № 968.

одержало верхъ, тѣмъ болѣе что толкованіе *Kalkmann*'а [1]) не встрѣтило сочувствія. Важнымъ для опредѣленія фигуры является наблюденіе *Amelung*'а [2]), что только на правую ногу надѣта сандалія; эта особенность указываетъ на связь фигуры съ хтоническимъ культомъ; далѣе изслѣдовалъ этотъ мотивъ *Hauser* [3]), присоединивъ одно любопытное наблюденіе: на барберинскомъ экземплярѣ замѣтно углубленіе вродѣ желобка на хитонѣ, которое пересѣкаетъ тѣло по діагонали по направленію къ правой ногѣ, то же явленіе наблюдается на экземплярѣ Ватикана, и мы можемъ прибавить, что, дѣйствительно, и фигура Эрмитажа имѣетъ ту же особенность, даже еще яснѣе, чѣмъ на другихъ экземплярахъ. Тутъ, продолжаетъ *Hauser*, находился аттрибутъ, который былъ проведенъ до правой ноги; на этомъ мѣстѣ уже *Amelung* замѣтилъ какъ на барберинскомъ, такъ и на ватиканскомъ экземплярахъ слѣды аттрибута, устраненнаго реставраторами. Этимъ аттрибутомъ, заключаетъ правильно *Hauser*, можетъ быть только—змѣя. Этотъ аттрибутъ *Hauser* ставитъ въ связь со своимъ объясненіемъ мотива фигуры: по его мнѣнію приподнятая лѣвая нога не можетъ держаться въ той позѣ, въ которой она находится; подъ лѣвой ступней, поэтому, мы должны подразумѣвать какой-нибудь предметъ, на который она опиралась; этотъ предметъ по его мнѣнію—омфалъ, поставленный на квадратный плинтусъ, какъ на рельефѣ изъ Спарты въ аѳинскомъ національномъ музеѣ [4]); онъ ссылается при этомъ на терракоттовое изображеніе Аполлона изъ Тамани въ Эрмитажѣ [5]). Та-

---

[1]) Bonner Studien стр. 38 слл. табл. IV.

[2]) Atti della Pont. Acad. romana di archeologia 1905 стр. 121 сл. статья мнѣ недоступна; ссылка по *Hauser*'у; по этому поводу, впрочемъ, отмѣтимъ, что уже *Visconti* основалъ свое толкованіе фигуры какъ Дидоны на этой особенности фигуры.

[3]) Oesterr. Jahresh. 1913 стр. 67 слл.

[4]) Athen. Mitt. 1887 табл. 12. Ausonia II стр. 49 *Svoronos* Nat. Mus. № 211.

[5]) Отчетъ Имп. Арх. Комм. за 1870-й г. табл. II. 3. = Österr. Jahresh. 1913 стр. 67 рис. 27.

кимъ образомъ, заключаетъ *Hauser*, барберинская фигура изображаетъ жрицу Аполлона—Пиѳію.

Изъ другихъ мнѣній упомянемъ еще *Collignon*'а [1]), который считаетъ нашу фигуру надгробнымъ памятникомъ: дѣвушка сидитъ на τράπεζα передъ стелою [2]).

По нашему мнѣнію, однако, всѣ эти предположенія не объясняютъ мотива фигуры [3]), который отличается особымъ безпокойствомъ. Лѣвая нога приподнята такъ, что она не касается сидѣнія; эрмитажное повтореніе съ другой стороны доказываетъ, что она не могла опираться, какъ думалъ *Hauser*, на омфалъ: тутъ безъ сомнѣнія сохранился нижній край хитона, такъ какъ у правой ноги вертикальные желобки, обозначающіе складки, не проведены до низу; хитонъ, слѣдовательно, изображенъ касающимся основанія; вслѣдствіе этого тутъ дано положеніе базы, фигура не была поставлена на вторую плиту мрамора, какъ барберинская [4]). При такой постановкѣ фигуры пятка лѣвой ноги лежала совсѣмъ близко къ основанію, омфалъ тутъ не могъ быть помѣщенъ или же представлялъ собою лишь очень незначительную выпуклость на основаніи, что, конечно, невозможно. Не можетъ, однако, быть, чтобы главнѣйшій для толкованія пунктъ былъ упущенъ на одномъ изъ повтореній. Но и, кромѣ того, положеніе ногъ не можетъ быть понято, какъ спокойное положеніе: складка хитона у праваго колѣна не падаетъ вертикально, какъ надо было бы ожидать, а отведена въ сторону; изъ этого слѣдуетъ, что правая нога была только что вытянута впередъ и лишь на одно мгновеніе согнута въ колѣнѣ; она уже занимаетъ

---

[1]) Les statues funéraires стр. 124 слл.

[2]) Какъ описанныя *Dragendorff*'омъ у *Hiller von Gärtringen* Thera II стр. 106 слл.

[3]) Отмѣчаю, что эта статья была написана до появленія статьи *Hauser*'а.

[4]) Это вытекаетъ изъ формы хитона у ногъ; какъ видно на старыхъ изображеніяхъ статуи, край хитона лежитъ ниже теперешняго сидѣнія см. напр. Mon. dell' Inst. IX табл. 34, дальнѣйшія наблюденія *Hauser*'а въ Oesterr. Jahresh. 1913 стр. 61 слл.

вертикальное положеніе, а складка хитона еще не послѣдовала за этимъ движеніемъ, правая нога такимъ образомъ свидѣтельствуетъ о моментальномъ движеніи фигуры. Расположеніе плаща на лѣвой ногѣ доказываетъ то же самое. Плащъ переброшенъ черезъ ногу и подсунутъ подъ нее; но при такомъ положеніи колѣна онъ никоимъ образомъ держаться не можетъ, для этого онъ долженъ былъ бы быть подсунутъ ближе къ тѣлу, гдѣ нога дѣйствительно прилегаетъ къ сидѣнію, какъ, напримѣръ, на спящей Аріаднѣ въ Galleria delle statue Ватикана [1]) или на Диркѣ Toro Farnese. Вслѣдствіе этого мы должны представить себѣ, что и лѣвая нога въ предыдущее мгновеніе была протянута впередъ въ такомъ положеніи, что она могла придерживать подсунутый плащъ, прижимая его къ сидѣнію; положеніе ноги измѣнилось моментально. Спрашивается, чѣмъ вызвано это внезапное движеніе; на этотъ вопросъ даетъ отвѣтъ постановка ногъ и движеніе плечъ. Дѣвушка лежала и внезапнымъ движеніемъ поднимается, такъ что ноги для равновѣсія поднимаются съ сидѣнія и сгибаются въ колѣняхъ, а носокъ лѣвой ноги рефлективнымъ движеніемъ приподнимается. Можно было бы думать еще, что она падаетъ [2]), но правая рука съ плечомъ дѣлаетъ явное движеніе впередъ, такъ что мы должны исключить и эту возможность; кромѣ того тогда было бы совершенно непонятно положеніе плаща. Дѣвушка такимъ образомъ поднимается; она опирается всей тяжестью тѣла на лѣвую руку, голова покоилась на лѣвомъ плечѣ и медленно поднимается, глаза смотрятъ устало; она,

---

[1]) *Amelung* Vaticankatalog II Galleria delle statue № 414 табл. 57.

[2]) См. для положенія ногъ композиціи какъ группу сатира съ нимфою въ Ince Blundell Hall *Michaelis* Ancient Marbles Ince № 30 *Clarac* Musée табл. 672 № 1735a и под. Укажемъ и на совершенно убѣдительное толкованіе бельведерскаго торса *В. К. Мальмбергомъ*, которое вполнѣ подтверждается фигурами сатировъ этихъ композицій, см. и № 1657 у *A. H. Smith* Catalogue of sculpture III. Удивительно, что несмотря на то, что это толкованіе единственное, которое удовлетворяетъ анатомическимъ даннымъ и подтверждается вполнѣ всѣми аналогіями, оно даже не упоминается *Amelung*'омъ (*Helbig-Amelung* I^3 № 124).

слѣдовательно, просыпается отъ глубокаго сна; копiистъ усилилъ еще впечатлѣнiе усталости тѣмъ, что придалъ верхнимъ вѣкамъ болѣе толстыя формы, такъ что на глазныя яблоки падаетъ тѣнь; это на оригиналѣ едва ли было. Можно было бы еще возразить, что фигура при такомъ толкованiи имѣла бы слишкомъ моментальный характеръ для произведенiя скульптуры. Но какъ разъ такой мотивъ сближаетъ нашу фигуру съ цѣлымъ рядомъ другихъ произведенiй того же времени: одна лапиѳянка западнаго фронтона олимпiйскаго храма Зевса [1]) падаетъ, такъ какъ кентавръ схватилъ ее за лѣвую ногу, но колѣно еще отдалено отъ земли; такъ же задумана Нiобида въ Banco commerciale въ Миланѣ [2])— постановка, можетъ быть, еще болѣе моментальнаго характера; плащъ Ѳесея [3]) на западномъ фронтонѣ начинаетъ скользить по ногѣ, точно такъ же и на лѣвой рукѣ людовизскаго Гермеса [4]). *Идея*, слѣдовательно, вполнѣ лежитъ въ духѣ первой половины V в. до Р. X.

Кого изображаетъ эта пробуждающаяся отъ сна фигура? Путь къ толкованiю указываетъ намъ аттрибутъ. *Hauser* и я, независимо другъ отъ друга обратили вниманiе на остатки аттрибута на правой ногѣ ея; *Amelung* отмѣчаетъ на барберинскомъ экземплярѣ ...«Ansätze auf dem rechten Oberschenkel abgearbeitet», на ватиканскомъ: «...auf dem rechten Oberschenkel ein länglicher Ansatz, der die Falten unterbricht»; на экземплярѣ Эрмитажа аттрибутъ былъ сдѣланъ или изъ одного куска съ рукою и приставленъ, или же изъ бронзы, такъ какъ на ногѣ находится наверху одно отверстiе, дiаметромъ въ 0,012 м., второе—немного ниже и направо отъ перваго, дiаметромъ въ 0,0055 м. [5]); это послѣднее отверстiе лежитъ въ продолговатомъ, плоскомъ углубленiи, которое

---

[1]) Olympia III табл. XXXII.

[2]) Ausonia II табл. I.

[3]) Olympia III табл. XXVI.

[4]) *Helbig-Amelung* II^3 № 1299.

[5]) На эти отверстiя, которыя были замазаны гипсомъ впервые обратилъ мое вниманiе много лѣтъ тому назадъ *Georg Habich*.

кверху и влѣво постепенно сливается съ поверхностью ноги, направо же наверху ограничивается ребромъ; длина всего углубленія—0,044 м. Аттрибутъ, слѣдовательно, имѣлъ продолговатую форму, былъ проведенъ по внутренней сторонѣ ноги кверху и по направленію къ рукѣ, которая держала его. Аттрибутъ, повидимому, переданъ на маленькой бронзѣ, правда, очень плохого исполненія въ Museo Archeologico во Флоренціи [1]), которой пользуется для своей реконструкціи и *Hauser*, однако, въ другой связи. Эта бронза, конечно,— не повтореніе барберинскаго типа, но она очень похожа на него по постановкѣ фигуры, которая мало подходитъ къ спящей, тѣмъ болѣе, однако, къ пробуждающейся; различно положеніе головы и ногъ, стилизація хитона проще, и онъ покрываетъ грудь; этотъ послѣдній мотивъ передаетъ, однако, и эрмитажное повтореніе. Большое сходство въ общемъ всетаки допускаетъ предположеніе, что бронза сдѣлана подъ вліяніемъ барберинскаго типа. Эта фигура держитъ въ рукѣ змѣю. Съ этимъ отлично согласуется и наблюденіе *Hauser*'а, что на тѣлѣ замѣтны дальнѣйшіе слѣды этого аттрибута; но надо имѣть въ виду: удаленные *реставраторомъ* слѣды существуютъ только на *ногѣ* всѣхъ трехъ экземпляровъ, изъ чего слѣдуетъ, что предполагаемый *оригиналъ* имѣлъ, какъ аттрибутъ, змѣю, вьющуюся отъ лѣваго плеча внизъ по тѣлу къ правой ногѣ и поднимающуюся вверхъ къ держащей ее правой рукѣ; *копіисты* же передавали лишь маленькую змѣю на ногѣ, которая въ достаточной мѣрѣ характеризовала фигуру; но при этомъ они копировали добросовѣстно и измѣненія въ расположеніи складокъ на тѣлѣ, объяснимыя лишь прилегающей тутъ на оригиналѣ змѣей; на копіяхъ же онѣ ничѣмъ не мотивированы [2]).

---

[1]) *Amelung* Führer durch die Antiken in Florenz стр. 271 № 266. *Brunn-Bruckmann* текстъ къ табл. 594 рис. 4. *Milani* Museo Archeologico табл. 139=*Hauser* ук. соч. рис. 28 стр. 70.

[2]) Противъ мнѣнія *Hauser*'а надо обратить особое вниманіе на то обстоятельство, что желобокъ на тѣлѣ античенъ; змѣя на ногѣ, однако, была и въ древности, хотя въ меньшемъ видѣ, и удалена реставра-

Milani далъ флорентійской бронзѣ наименованіе Эринніи. *Hauser*, защищая свое толкованіе какъ Пиѳіи, возражаетъ [1]): „...das Schlafen ist doch nicht für Erinyen an sich bezeichnend. Sie schlafen zwar bei Aeschylus, weil sie lange harrend Orestes umlagern; aber im Wesen der Rachegöttin bildet das Schlafen keinen bleibenden Zug; und daran, dass die Rundfigur zu Orestes in Beziehung stehe, wird doch kaum jemand glauben wollen. Auch die ins Himation verpackten Beine ziemen sich nicht im mindesten für eine hurtige Jägerin“. Эти соображенія едва ли имѣютъ силу: хотя и мы должны признать, что надо считать характернымъ для Эриній быстрое движеніе, но всетаки онѣ встрѣчаются на вазахъ сплошь да рядомъ спящими на изображеніяхъ сценъ съ Орестомъ; кромѣ того, не доказано, что каждая демоническая фигура изображалась всегда въ наиболѣе характерной для нея позѣ; послѣднее возраженіе *Hauser*'а, касающееся одежды, было бы наиболѣе убѣдительнымъ, если бы не какъ разъ Эриніи на саркофагахъ со сценами Орестіи были всегда изображены въ одеждѣ, вполнѣ соотвѣтствующей бронзѣ и барберинскому типу [2]). Тутъ одна изображена спящей—факелъ и змѣя дѣлаютъ названіе Эриніи несомнѣннымъ—одѣтой въ тонкій хитонъ, оставляющій непокрытой одну изъ грудей; т. е. тотъ же мотивъ, что и на барберинской фигурѣ, только въ болѣе развитомъ видѣ, и въ плащъ, въ который такимъ же образомъ укутаны ноги, какъ на нашемъ типѣ. Вслѣдствіе этого, въ виду невозможности признать реконструкцію съ омфаломъ вѣрной, остается при неоспоримой аналогіи съ изображеніями на саркофагахъ только одно толкованіе: наша фигура изображаетъ Эринію. Тогда, однако, мы можемъ объяснить

торомъ только въ новѣйшее время; вѣдь крайне невѣроятна мысль *Hauser*'а будто римлянинъ-владѣлецъ барберинской статуи велѣлъ удалить часть змѣи и оставилъ только кончикъ на правой ногѣ!! Но такъ какъ желобокъ на тѣлѣ объясняется лишь этимъ аттрибутомъ, то отсюда ясно вытекаетъ, что барберинская статуя не оригиналъ, а копія.

[1]) ук. соч. стр. 71 прим. 21.

[2]) *Robert* Sarkophagreliefs II табл. LVI № 161.

созданіе этого новаго художественнаго типа лишь вліяніемъ трилогіи Эсхила.

Еще одна черта должна быть упомянута въ этой связи. На профилѣ [1]) бросается въ глаза своеобразная трактовка прядей. *Kalkmann* [2]) обратилъ уже вниманіе на одну особенность: большое разстояніе между отдѣльными прядями. Это расположеніе придаетъ каждой пряди особую самостоятельность, какъ нигдѣ на головахъ этого времени; каждая прядь изолирована и не теряется въ массѣ волосъ. Далѣе слѣдовало бы ожидать, чтобы кончики ихъ были спрятаны подъ лентой или сходились бы, но на этомъ типѣ они образуютъ одинъ сильный изгибъ и оканчиваются послѣ одного незначительнаго изгиба совершенно остроконечно надъ лентою. Подобныя формы я вижу только на Медузѣ Ронданини. Мнѣ кажется, что для такихъ явленій, которыя не объяснимы особенностями стиля, надо искать объясненія, и едва ли будетъ слишкомъ натянутымъ, если мы будемъ считать эти формы попыткою придать прядямъ формы змѣй.

На основаніи саркофаговъ съ изображеніями Орестіи мы такимъ образомъ объясняемъ барберинскій типъ какъ Эринію, которая, пробужденная духомъ Клитемнестры, поднимается еще въ полуснѣ. Что эта статуя возникла подъ прямымъ вліяніемъ трилогіи Эсхила, нельзя отрицать въ виду полной аналогіи идеи. Орестія была поставлена въ 458 году; по изслѣдованію *Amelung*'а [3]), оригиналъ барберинской фигуры относится къ допарѳеноновскому времени, вслѣдствіе этого дата ея опредѣлена временемъ между 458 и 447 г.г.

Остается еще отвѣтить на вопросъ о формѣ сидѣнія. Большая часть ученыхъ считаетъ его алтаремъ. Противъ этого толкованія говоритъ узкая и продолговатая форма, которая свойственна всѣмъ экземплярамъ; оригиналъ, слѣ-

---

[1]) *Arndt-Amelung* E. V. 483, 484.

[2]) Bonner Studien стр. 46.

[3]) Bonner Jahrbücher 1897 стр. 160 слл. и у *Helbig*, Führer ук. м. *Hauser* Österr. Jahresh. 1913 стр. 77 предлагаетъ немного болѣе позднюю дату между 450 и 440 г.г., но ближе къ 450-му году.

довательно, имѣлъ ту же форму; ясно, однако, что алтарь такой формы имѣть не можетъ. Кромѣ того, композиція фигуры требуетъ высокой постановки; въ такомъ случаѣ профиль былъ еще болѣе видѣнъ и слѣдовало бы ожидать болѣе богатой трактовки этой части, какъ она обыкновенно бываетъ на алтаряхъ. Можно было бы считать сидѣніе за τράπεζα [1]), но и для такой формы оно слишкомъ узко по сравненію съ длиною. Остается такимъ образомъ одна возможность: сидѣніе ничто иное, какъ ступень храма или, что мнѣ кажется болѣе вѣроятнымъ въ этой связи,—алтаря; профиль ступени имѣетъ аналогіи на храмахъ [2]). Для произведенія средины V в. достаточно было одного намека, какъ тутъ, такъ какъ идея ея была достаточно выражена аттрибутомъ и постановкою.

Прямая связь съ трилогіей даетъ, можетъ быть, и указаніе на то, гдѣ находился первоначально оригиналъ: въ святилищѣ Эриній близъ Ареопага въ Аѳинахъ, на мѣстѣ дѣйствія конца трилогіи. И вотъ, что пишетъ Павсаній [3]): «πλησίον δὲ ἱερὸν θεῶν ἐστιν, ἃς καλοῦσιν Ἀθηναῖοι Σεμνάς, Ἡσίοδος δὲ Ἐρινῦς ἐν Θεογονίᾳ. Πρῶτος δέ σφισιν Αἰσχύλος δράκοντας ἐποίησεν ὁμοῦ ταῖς ἐν τῇ κεφαλῇ θριξὶν εἶναι· τοῖς δὲ ἀγάλμασιν οὔτε τούτοις ἔπεστιν οὐδὲν φοβερὸν οὔτε ὅσα ἄλλα κεῖται θεῶν τῶν ὑπογαίων». Къ этому мѣсту см. Schol. Aesch. c. Tim. [4]): τρεῖς ἦσαν αὗται αἱ λεγόμεναι Σεμναὶ θεαὶ ἢ Εὐμενίδες ἢ Ἐρινύες· ὧν τὰς μὲν δύο ἑκατέρωθεν Σκόπας ὁ Πάριος ἐποίησεν ἐκ τοῦ λυχνίτου λίθου, τὴν δὲ μέσην Κάλαμις.

Правда, предположено было нѣсколькими учеными замѣнить тутъ имя Каламида именемъ Κάλως, которое называетъ въ этой связи Климентъ Александрійскій [6]), но намъ кажется,

---

[1]) Ср. Thera II стр. 106 слл. *Collignon* Statues funéraires стр. 124 слл.

[2]) *Durm* Handb. d. Arch. II³ (1910) стр. 343 рис. 328.

[3]) I. 28. 6. *Overbeck* Sq. № 1158.

[4]) *Overbeck* № 1156.

[5]) Остальныя ссылки и разборъ вопроса см. у *Studniczka* Kalamis стр. 7. *Reisch* Oesterr. Jahresh. IX стр. 212.

[6]) *Overbeck* № 1155. см. *Loeschcke* Enneakrunosepisode стр. 16 *Amelung* Röm. Mitt. 1905 стр. 294 прим. 1.

что значило бы совершенно отказаться отъ наиболѣе вѣроятнаго, если бы мы предпочли свидѣтельство поздняго писателя яснымъ показаніямъ грамматика, замѣняя при этомъ имя извѣстнаго скульптора именемъ полумиѳическаго ученика Дедала.

Съ другой стороны приписывали статую въ храмѣ Эриній другому младшему мастеру того же имени, такъ какъ фигуры по сторонамъ были сдѣланы рукою Скопаса; «die kollektive Natur der Göttinnen wehrt auch die Annahme, die mittlere Statue sei ursprünglich allein da, also vom alten Kalamis gewesen», пишетъ *Studniczka* [1]); но это прямо противорѣчитъ свидѣтельству памятниковъ; на вазахъ апулійскаго стиля сохранилось много изображеній Эриній, и онѣ доказываютъ, что искусство никакъ не держалось числа трехъ, но что особенно важно въ нашей связи—напротивъ: *тамъ гдѣ изображенъ рядъ подземныхъ божествъ, Эринія является по большей части одной* [2]). Въ святилищѣ же въ Аѳинахъ, по Павсанію, стояли: «καὶ Πλούτων καὶ Ἑρμῆς καὶ Γῆς ἄγαλμα».» По аналогіи изображеній на вазахъ, такимъ образомъ, мы должны были бы предположить, что сначала въ святилищѣ стояла лишь одна Эринія, къ которой въ болѣе позднее время, ищущее болѣе сильныхъ эффектовъ, прибавили еще двухъ; нѣтъ, слѣдовательно, никакого основанія приписать статую Каламиду младшему.

Такимъ образомъ, мы вывели: барберинская фигура изображаетъ пробуждающуюся Эринію, которая по мотиву и стилю принадлежитъ ко времени между 458 и 447 годами; первоначально оригиналъ стоялъ, вѣроятно, въ святилищѣ Эриній въ Аѳинахъ. Тутъ стояла статуя Каламида, который работалъ въ это время. При такихъ условіяхъ, мнѣ кажется, мы должны поставить въ тѣсную связь преданіе

---

[1]) Kalamis стр. 8.

[2]) Такъ на вазахъ Эрмитажа *Stephani* № 426=*Вальдгауеръ* № 1138 *Stephani* № 406=*Вальдгауеръ* № 1140 на изображеніи выѣзда Амфіарая; см. и *Amelung* ук. м.

съ памятникомъ и *признать барберинскій типъ за повтореніе статуи Каламида.*

Статуя Эриніи даетъ намъ, дѣйствительно, точку опоры для пониманія Каламида, хотя она принадлежитъ къ наиболѣе позднимъ произведеніямъ мастера. Мы видимъ, что этотъ мастеръ также слѣдовалъ духу времени, и онъ не боялся трудно исполнимыхъ, моментальныхъ мотивовъ; но нѣтъ у него той рѣзкости въ контурахъ, того виртуознаго обращенія съ частями человѣческой фигуры, какъ у Пиѳагора; подъ его руками и фигура просыпающейся внезапно Эриніи получаетъ мягкія линіи, на самой фигурѣ онъ увлекается граціозными линіями плаща и хитона, въ исполненіи головы стремленіе къ бóльшей мягкости особенно ясно: полныя губы и щеки придаютъ ей особую прелесть, несмотря на нѣкоторую строгость въ исполненіи отдѣльныхъ частей. Къ статуѣ Эриніи какъ нельзя лучше подходятъ сужденія античныхъ писателей. Цицеронъ хвалитъ мягкость его фигуръ [1]): «Calamidis dura illa quidem, sed tamen molliora quam Canachi»; такъ же судитъ Квинтиліанъ [2]): «duriora et Tuscanicis proxima Callon atque Hegesias, iam minus rigida Calamis»; наиболѣе характерны слова Діонисія Галикарнасскаго [3]): ... δοκεῖ δέ μοι μὴ ἀπὸ σκοποῦ τις ἂν εἰκάσαι τὴν μὲν Ἰσοκράτους ῥητορικὴν τῇ Πολυκλείτου τε καὶ Φειδίου τέχνῃ κατὰ τὸ σεμνὸν καὶ μεγαλότεχνον καὶ ἀξιωματικόν· τὴν δὲ Λυσίου τῇ Καλάμιδος καὶ Καλλιμάχου τῆς λεπτότητος ἕνεκα καὶ τῆς χάριτος».

Въ нашей связи этотъ результатъ важенъ тѣмъ, что онъ поставилъ на твердую почву старую гипотезу, которая особенно защищалась *Furtwängler*'омъ, что такъ называемый «Аполлонъ на омфалѣ» дѣйствительно принадлежитъ Каламиду [4]). На первый взглядъ бросается въ глаза поразительное сходство головы статуи Barberini съ головой юноши въ

---

[1]) Brut. 18. 70. *Overbeck* Sq. № 529.

[2]) Inst. orat. XII. 10. 7 *Overbeck* № 530.

[3]) de Isocrate гл. 3 стр. 522 (Reiske) *Overbeck* 531.

[4]) Meisterw. стр. 115. *Eugénie Strong.* On an Apollo of the Kalamidian school въ Strena Helbigiana стр. 293 слл.

Мюнхенѣ [1]), съ которой сохранились повторенія въ Лондонѣ [2]) и въ Museo Barracco [3]); оригиналъ, слѣдовательно, былъ произведеніемъ знаменитаго мастера. Дѣйствительно, мы находимъ тутъ тѣ же закругленныя формы подбородка и щекъ, ту же особую выразительную извилистую линію рта, ту же мягкую трактовку губъ и подбородка, тотъ же рисунокъ бровей. Отъ этого типа нельзя, однако, отдѣлить типа Аполлона на омфалѣ [4]); прямое ближайшее сходство въ исполненіи линіи рта и полныхъ губъ связываетъ его непосредственно и съ Эриніей Барберини.

Но не будемъ вдаваться въ дальнѣйшее изслѣдованіе этого мастера. Въ нашей связи важно было установить происхожденіе Аполлона, чтобы показать, какъ осторожно и съ какимъ тонкимъ чувствомъ искусство Каламида держалось средины между іонійскимъ и дорійскимъ искусствами. Болѣе подробный разборъ Каламида какъ художника мы надѣемся представить въ ближайшемъ будущемъ.

---

[1]) Glyptothek № 56 (*Furtwängler-Wolters* Beschr. 1910) *Arndt-Amelung* 828. 829. *Furtwängler* Meisterw. рис. 21 стр. 115; Hundert Tafeln табл. 14.

[2]) *E. Strong* ук. м. 293 слл. рис. 1—3.

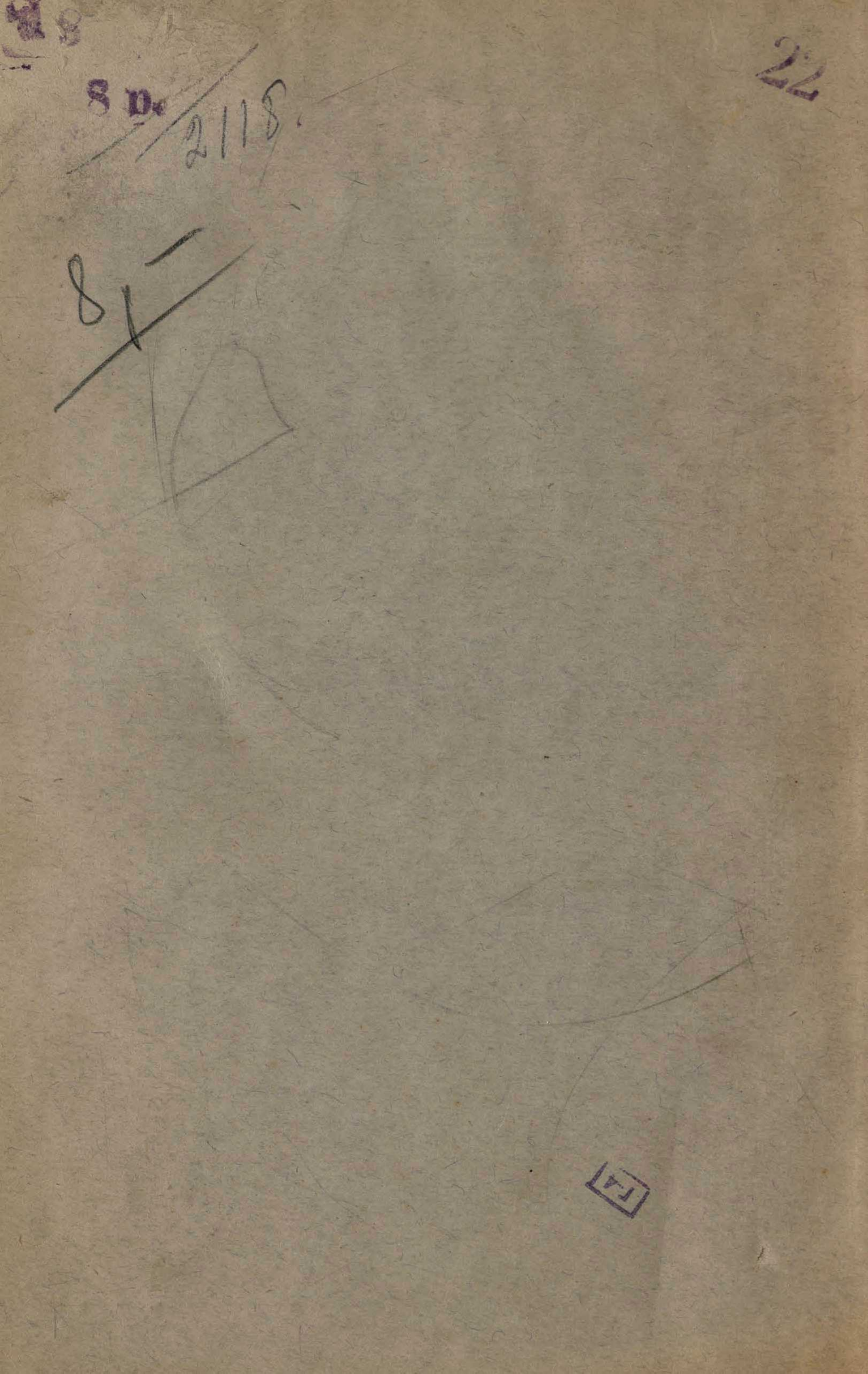
[3]) *Helbig-Barracco* табл. 35, 35a.

[4]) Это сходство замѣчено уже *Schorn'омъ* въ описаніи глиптотеки за № 50 см. *Furtwängler-Wolters* № 56. См. сопоставленіе близкихъ къ Каламиду типовъ у *Strong-Sellers* ук. м. стр. 296. Исключить надо юношу изъ Олимпіона Jahrb. d. arch. Inst. 1893 табл. IV; голову въ Луврѣ изъ бывшей коллекціи Ward.: *Brunn-Bruckmann* 581; Людовизскій тронъ и «спартанскую дѣвочку» въ Ватиканѣ *Helbig-Amelung* Führer I³ № 364.

УКАЗАТЕЛЬ.

СТРАН.

СТРАН.


8 D
2118
22
8


2018695383